

# 1 Einleitung

In der weit über 100 jährigen Geschichte der bewegten Bilder ist der Action Film eines der beliebtesten Genres, speziell bei den männlichen Zuschauern. Die kurzweilige Unterhaltung und das hohe Tempo locken Jahr für Jahr, Millionen von Zuschauern in die Kinos und speziell Hollywood nutzt diese Tatsache seit den 1940er Jahren kontinuierlich aus.

Im Laufe der Zeit haben sich aus dem eigentlichen Hauptgenre heraus, zahlreiche Nebengenres entwickelt. Aus einigen dieser Unterkategorien sind nach und nach ganz eigene cineastische Produkte geworden, die sich durch immer wiederkehrende Attribute auszeichnen und somit natürlich auch, entsprechende Ansprüche bei den Zuschauern erwachsen ließen. Eines der beliebtesten dieser Subgenres ist der sogenannte Buddy Film, bei dem es in der Regel um zwei ungleiche Charaktere geht, die sich im Zuge eines gemeinsamen, übergeordneten Zieles zusammenraufen müssen.

Spätestens seit den 1980er Jahren hat das Sub Genre durch Filme wie „Nur 48 Stunden“ und die „Lethal Weapon“- Reihe, einen zusätzlichen Schub erhalten, welcher durch aufregende Neuerungen definiert wurde. Auch im Fernsehen hat sich das Buddy-Cop-Muster simultan zum Kino, stetig weiterentwickelt.

Das Ziel dieser Arbeit ist es den Ursprung des Buddy Filmes herauszuarbeiten, sowie seine Funktionsweise, sowohl in mediensoziologischer- und psychologischer, als auch in filmtheoretischer Hinsicht, aufzuzeigen. Dadurch soll ergründet werden warum diese Art des Actionfilmes über die Jahre ein so bedeutendes Manifest im Bereich der Film und Fernsehunterhaltung geworden ist.

## 1.1 Vorgehensweise

Im ersten Teil der Arbeit wird zunächst auf die Klärung des Genrebegriffs eingegangen, wobei hier sowohl Aussagen zur eigentlichen Begriffsklärung gemacht werden, als auch solche die sich mit der, dem Begriff inhärenten, Genretheorie und ihr zugrundeliegenden, bzw. aus ihr hervorgehenden Aspekten befassen. Aus den gewonnenen Erkenntnissen, wird im Folgenden das zu untersuchende Sub Genre abgegrenzt und erläutert. Danach wird auf die filmtheoretische und filmästhetische Wirkung der Buddy Movies eingegangen, wobei hier aufeinanderfolgend

medienpsychologische und mediensoziologische Merkmale untersucht werden. Danach befasst sich die Arbeit mit einer Figuren und handlungsbezogenen Filmanalyse des gewählten Beispielfilms. Anschließend wird geprüft wie stark die Übereinstimmungen der im ersten Teil erarbeiteten Erkenntnisse mit dem Beispielfilm sind. Zum Schluss soll noch ein Ausblick in die Zukunft versucht werden, welcher sich mit den Chancen und Risiken des Genres befasst.

## **2 Was ist ein Genre?**

Die fortwährend ansteigende Zahl von Filmproduktionen in den letzten einhundert Jahren hat die Notwendigkeit hervorgebracht, Kategorien für die entsprechenden Filmgruppen zu definieren. Solche Klassifizierungen dienen dem Ziel, Aussagen >mittlerer Reichweite< zwischen den Theorien des Films und der Analyse einzelner Filme zu machen. Diese Makro- und Mikroebenen stehen in verschwommener Kohärenz zueinander, aus dem einfachen Grund, weil es so vielfältige Gesichtspunkte gibt, unter denen sich die erwähnten Filmgruppen bilden lassen. Man kann beispielsweise nach Herkunftsländern selektieren, oder auch nach Epochen der Filmgeschichte. Auch Urheber von Filmen werden zur Kategorisierung verwendet. Ein Hitchcock Film etwa, ist für die meisten Menschen eine ganz eigene Gattung. Ein wesentliches Merkmal für eine Gruppen- Selektierung ist der Zweck, resp. die Erkenntnisgewinnung. Der Begriff des Genre, kommt hierbei natürlich zentral und häufig zum Einsatz<sup>1</sup>

### **2.1 Genrebegriff**

Das Wort an sich kommt aus dem französischen und bedeutet Art, oder auch Klasse, was sinngemäß und auf die Verwendung bezogen, ja auch zutrifft.

Hickethier bezieht sich auf Müller, welcher die Kennzeichnung dieser Arten von Filmgruppen sowohl auf soziale und geographische Faktoren zurückführt, als auch auf milieuspezifische Ursprünge, sowie Merkmale der Ausstattung. Des Weiteren sind laut Müller, Konstellationen bestimmter Figuren und Konflikte, ebenso wie besondere Stoffe und Themen, für die Genreeinteilung und Unterscheidung wichtig.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl Hickethier, 2007: S. 62

<sup>2</sup> Vgl Hickethier, 2007: S. 62 zit. n. Müller, 1997: S. 141

Häufig wird der Begriff Genre mit dem der Gattung gleichgesetzt und oberflächlich betrachtet, träfe dies durchaus zu. Hickethier sieht die Unterscheidung dieser beiden Bezeichnungen im Inneren. Genauer gesagt in der Struktur der inhaltlichen Bestimmung.<sup>3</sup> Er verdeutlicht diese Differenzierung am Beispiel des Krimi Genres, welches sich durch wesentliche, inhaltliche Merkmale wie etwa Verbrechen und dessen Aufklärung definiert, aber trotzdem in allen möglichen Mediengattungen wie Romanen, oder Hörspielen vertreten ist. Das Genre steht somit, sowohl quer zu den Gattungen des Films, als auch zu denen diverser, anderer Medien.

Es handelt sich dabei nicht um eine medienspezifische Form, sondern um ein Übergreifen auf viele Medien, in denen allerdings eine unterschiedliche Dominanz vorliegt.

Hieraus lässt sich schließen, dass Genres als Kategorien der Intertextualität ebenso gelten, wie als Kategorien der Intermedialität. In ihrer Rolle als Verständigungsbegriffe dienen sie zunächst, natürlich der Klassifikation von Filmen, aber nebenher auch der Kommunikation und dem Austausch über Filme. Dies gilt für die Rezipienten, genauso wie für die Produzenten und darüber hinaus natürlich auch für den gegenseitigen Austausch beider Seiten. Genres organisieren gestaltungsbezogenes Wissen über Filme und regulieren deren Produktion. Sie leisten zudem Orientierungshilfen und sind Determinanten der Rezeption, woraus sich deuten lässt das sie in einer direkten Beziehung zu den Eigenschaften der Filme stehen. Die kommunikative Verwendung in diversen Diskursen, trägt außerdem zu ihrer Prägung bei, da sie innerhalb solcher Diskurse, durchaus unterschiedliche Bedeutungen haben können. In der Filmproduktion werden sie etwa zur schnelleren und effektiveren Verständigung genutzt, wohingegen sie unter Rezipienten zur Benennung von Erwartungshaltungen, Seherfahrungen und verschiedener Erlebnisdimensionen dienen. Im Laufe der Zeit hat sich der Genrebegriff in seiner Anwendung auf Filme, schon längst auf andere Medien wie insbesondere dem Fernsehen, aber zum Beispiel auch der computergestützten Kommunikation übertragen. Er ist dabei einer Art kommunikativer Praxis entsprungen, die eine schnellere, erste Einschätzung diverser Medienprodukte bewirken soll.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Hickethier, 1993: S.199 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Hickethier, 2007: S. 64

Der fortwährende Wachstum medienbezogener Begriffsentstehung hat nach und nach erfordert, dass immer wieder neue Zusätze und Zersplitterung stattgefunden haben und dies auch weiterhin beständig passiert. Unterklassifizierungen sind dementsprechend stark im Umlauf was, speziell auf die Filme bezogen, nicht zuletzt auch an Hollywood und seinem, mittlerweile gigantischen Angebot an Filmen liegt. Die altbekannten Hauptgenres, wie Western, Actionfilm, Drama, oder Komödie, wurden im Laufe der stetigen Weiterentwicklung der Filmindustrie immer häufiger vermischt und gekreuzt, was zu einer Fülle von diesen Unterkategorien geführt hat. Den Wandel Hollywoods genauer zu erklären würde den Rahmen dieser Arbeit allerdings sprengen und ist genaugenommen ja auch nicht ihr Gegenstand. Es soll an dieser Stelle lediglich zum weiterführenden Verständnis beitragen und zur Überleitung auf die Subgenres, zu denen der Buddy Film ja eindeutig gehört. Bevor dieser Teil jedoch aufgearbeitet wird, widmet sich das Folgende zunächst noch der Genretheorie, ihrer Ausbreitung und ihrer Praxis.

## 2.2 Genretheorie

Zunächst lassen sich Genretheorien in dem Maße unterscheiden das es sowohl Theorien einzelner Genres, wie Western, Thriller etc., sind, als auch Theorien der Genres als eine Form. Das bedeutet sie dienen zu einer medialen wie kulturellen Erklärung des Ordnungsprinzips >Genre<. Außerdem wird das gegenseitige Verhältnis der Genres zueinander erklärt und beschrieben. Diese Metatheorie wird auch als Genresystematik bezeichnet. Eine der wichtigsten Aufgaben der Genretheorie ist es heute, die immer noch vorhandene Gegensätzlichkeit von Autorenfilm und Genrefilm aufzulösen.<sup>5</sup> Autorenkino ist eine klassische Kino-Form die auch heute noch lebendig ist. Einfach ausgedrückt verkörpert sie in der Gegenwart vor allen Dingen eine Art Handschrift des jeweiligen Regisseurs, oder eben Autors. Das heißt man erwartet von dem neuen James Cameron Film etwas anderes, als von einem Werner Herzog Film. Im Prinzip praktizieren die Rezipienten jedes Mal wenn sie über Filme reden auch eine Art Autorentheorie, was nicht minder daran liegt das die Filmindustrie, Filmwissenschaftler und Filmkritiker selbst,

---

<sup>5</sup> Vgl Hickethier, 2007: S. 69

pausenlos Autorenpolitik betreiben.<sup>6</sup> Der bereits erwähnte Alfred Hitchcock, ist hier ebenfalls ein Paradebeispiel und sicherlich einer der Urväter der Autorentheorie. Hickethier verweist allerdings darauf dass beide Konzepte, durchaus miteinander vereinbar sind. Postmoderne Filmkonzepte sprechen auch immer wieder vom Ende des Autorenkinos als sinngebende Instanz. Eine Aussage die problematisch erscheint, betrachtet man postmoderne Kinogrößen wie etwa Quentin Tarantino, Guy Ritchie, oder Oliver Stone, welche durchaus einen Autorenstatus für sich reklamieren. Wenn man deren, oder auch andere Arbeiten betrachtet, scheint dies nachvollziehbar. Auch wenn so etwas eine Art ökonomisch bedingter Reflex zu Gunsten einer Markenartikel Konstruktion sein könnte, bleibt am Ende trotzdem relativ offen, wie sich das Verhältnis vom Genre als Urheberschaft und als Struktur gestaltet.<sup>7</sup> Hier stößt man, wie so oft im Bereich der Medienprodukte, auf verschwimmende Grenzen.

## 2.3 Genres im Kino

In der Geschichtsschreibung des Filmes wird das Konzept des Genres vor allen Dingen dem amerikanischen Kino zugeschrieben, während das weiter oben erwähnte Autorenkonzept, eher dem europäischen Kino angerechnet wird. Die Genauigkeit dieser Zuordnung ist allerdings nur mäßig zutreffend, denn auch die Amerikaner kennen das Autorenkino, ebenso wie das europäische Kino eine vielfältige Genretradition besitzt. Sogenannte Genreetikettierungen gab es in Deutschland etwa schon Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie wurden in der Stummfilmzeit als kurze Kennzeichnungen verwendet, um das Publikum entsprechend einzustellen. Genrebezeichnungen standen dabei im Kontext zu vielen anderen Etiketten, wobei besonders die Hervorhebung von mitwirkenden Künstlern, bzw. Regisseuren und Autoren üblich war. Hier wird bereits die Differenz zwischen dem Hervorheben von Urheberschaft und der Betonung von schematisierten, variierenden Erzählmustern und Formen angedeutet, welche in den 1920er Jahren bereits als Ausdruck für soziale Verhältnisse und Verbindlichkeiten betrachtet wurde. Ein Beleg für die Assoziierung der Genres mit dem amerikanischen Kino ist die Produktionspraxis der Hollywoodstudios, die schon sehr früh in der Filmgeschichte

---

<sup>6</sup> Vgl. Felix, 2007: S. 13

<sup>7</sup> Vgl. Hickethier, 2007: S. 69

mit dem Genrebegriff in Verbindung gebracht wurde. Das liegt daran, dass die Filmtheorie für die Entstehung von Genres, schon sehr früh auch Optimierungsbemühungen bei der Filmherstellung verantwortlich gemacht hat. Es ging darum, Erfahrungen zu akkumulieren, Inszenierungsdetails weiterzuentwickeln und im nächsten Schritt zu spezialisieren. Eine Beschreibung, die definitiv Parallelen zur Genrebildung aufweist. Die große Konkurrenz diverser Anbieter von Kinounterhaltung führte dazu, dass Produzenten sehr früh darauf achteten, welche Formen des Films beim Publikum beliebt waren, um somit ihre Produktion nach solchen Erfolgselementen auszurichten. Daraus lässt sich schließen, dass Publikumsbedürfnisse, sowie ökonomische Produktionsprinzipien, zu einer Herausbildung der Genres geführt haben. Dies aber nur unter der Voraussetzung einer stetigen Filmproduktion.<sup>8</sup>

## **2.4 Genre und Stereotypen**

Stereotypen gehören seit den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts zum festen Bestandteil von Filmproduktionen, egal welcher Natur und welchen Genres. Am ehesten verbindet man damit so klassische Genres wie den Western, oder den Actionfilm. High Noon auf der staubigen Straße einer einsamen Westernstadt, gilt genauso als Archetyp der Filmwelt, wie etwa der flapsige Spruch des Drogenermittlers, kurz bevor er einen Verbrecher erschießt. Hickethier führt dies auf die Kostümierung, die Physiognomie und das Verhaltensrepertoire solcher Figuren zurück.<sup>9</sup>

## **3 Die Vorreiter des Buddy Genres**

Der Actionfilm, wie ihn nahezu jeder Mensch kennt, ist sicherlich ein bedeutender Vorreiter des Buddy-Genres, wenngleich es natürlich auch Buddy-Film Konzepte gibt, die eher dem klassischen Krimi, oder der Komödie entsprechen. Da es im Beispielfilm dieser Untersuchung Elemente aus allen drei genannten Bereichen gibt, wird diese Hybridisierung im Folgenden berücksichtigt. Zunächst werden, wesentliche und bestimmende Merkmale des Action-Genres zusammengetragen, um im Anschluss daran die beiden anderen Eckpfeiler zu untersuchen.

---

<sup>8</sup> Vgl. Hickethier, 2007: S. 74ff

<sup>9</sup> Vgl. Hickethier, 2007: S. 78

### 3.1 Merkmale des Actionfilms

Der grundlegenden Struktur des Actionfilms ist ein einfacher und iterativer Ablauf inhärent. Der Kampf zwischen Gut und Böse, steht dabei meist im Mittelpunkt und wird, im Falle Hollywood, mit reichlich Pathos und kollateraler Zerstörung in Szene gesetzt. Das Genre erhielt seinen Namen aus dem englischen Wort für Aktion und Bewegung. Beide namensgebenden Attribute finden im Verlauf der Handlung stetig Verwendung. Weitere, signifikante Eigenschaften für Hollywood-Actionfilme sind:

- Die ausladende Präsentation von Schauwerten, wird der Handlung übergestellt
- Die äußere Handlung wird oftmals durch, mitunter, brutale Kampfszenen angestoßen<sup>10</sup>
- Das Genre hat seine Ursprung im Kriminalfilm und im Kino, welchem es als Motiv bis in die sechziger Jahre innwohnte
- Action steht metaphorisch für Bewegung in bewegter Fotografie in Form von körperlicher Akrobatik, Kampf, Explosionen, sowie der Bewegung von Transportmitteln und Geschossen
- Charakterisierende Elemente von Actionsequenzen sind Schießereien, viele Stunts, Explosionen, Verfolgungsjagden und generelle Gewalt
- Tempo, schnelle Reflexe und der erbitterte Kampf zwischen Menschen, oder auch Menschen und Maschinen, sowie übernatürlichen Wesen, sind zentral<sup>11</sup>
- Es herrscht ein stark visuell ausgeprägter, spannungssteigernder Stil
- Schnelle Schnitte, extreme Perspektiven, starke Kontraste, sowie häufige Nutzung der Parallelmontage
- Ein physisch starker Mann, steht meist im Mittelpunkt und setzt sich häufig für westliche, sowie moralische Werte ein<sup>12</sup>
- Frauen sind meist die zu rettenden Individuen und eher selten der Titelheld
- Seit den neunziger Jahren sind Frauen häufiger in entsprechenden Titelrollen zu sehen

<sup>10</sup> Vgl <http://www.filmmachen.de/film-grundlagen/genres/actionfilm-filmgenre> 25.04.17

<sup>11</sup> Vgl <http://www.filmmachen.de/film-grundlagen/genres/actionfilm-filmgenre> zit. n. Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2. Auflage, Reclam Stuttgart 2007, S. 13-14. 25.04.17

<sup>12</sup> Vgl <http://www.moviepilot.de/news/der-beginn-der-rambos-john-mcclanes-124993> 25.04.17

### 3.2 Zur Geschichte

Die eigentliche Action kommt in Filmen, seit dem Beginn der bewegten Bilder, Ende des 19. Und Anfang des 20. Jahrhunderts vor. Verfolgungsjagden und Schlägereien, sowie Morde, oder Schusswechsel, waren von Anfang an wichtige Bausteine für jedwede Filmemacher. Zumeist nahmen diese Elemente jedoch, speziell in der Stummfilmzeit, nur eine untergeordnete Rolle ein.

Der große Eisenbahnraub aus dem Jahr 1903, gilt heute als der erste, echte Actionfilm überhaupt. Zahlreiche Elemente die im vorangegangenen Teil bereits besprochen wurden, finden in diesem Klassiker Verwendung. Vom Kampf, Gut gegen Böse, über eine Verfolgungsjagd, bis hin zu einem Mord und einer kleinen Explosion. Es gibt sogar eine Kampfszene auf einem fahrenden Zug, was zum damaligen Zeitpunkt für die Zuschauer, visuell, sicherlich eine kleine Sensation war.<sup>13</sup> Ein weiterer Meilenstein in der Stummfilmära, ist der 1926 erschienene Film „Der General“. Dieser legendäre Buster Keaton Film verfolgt nicht nur den typischen, narrativen Aufbau eines Actionfilms, er enthält zudem viele beeindruckende und bis dahin in der Form nicht gekannte Stunteinlagen des Hauptdarstellers.

Ab den 1940er Jahren wurden Actionfilmmotive der beschriebenen Art meist in Western und Abenteuerfilmen, sowie in Kriegs und Spionagefilmen verwendet. Als eigenständiges Genre gilt der Actionfilm seit den 1960er Jahren. Die Figur des James Bond etwa, kann als einer der ersten Kinoactionhelden gesehen werden.<sup>14</sup> In den kommenden Jahrzehnten fand daraufhin eine exponentielle Steigerung des Actionfilmaufkommens statt, welche im Folgenden näher untersucht wird.

---

<sup>13</sup> Vgl <http://theactionelite.com/2013/11/whats-the-first-action-movie-ever-made/> 25.04.17

<sup>14</sup> Vgl <http://www.moviepilot.de/news/der-beginn-der-rambos-john-mcclanes-124993> 25.04.17



### 3.3 Genregrößen und Institutionen



Abb. 1: Filmposter



Abb.2: Filmposter

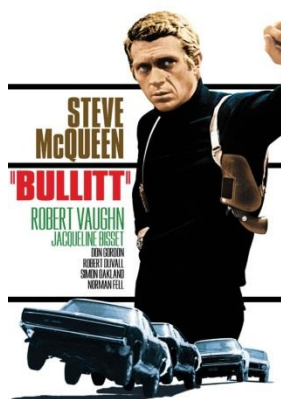


Abb.3: Filmposter

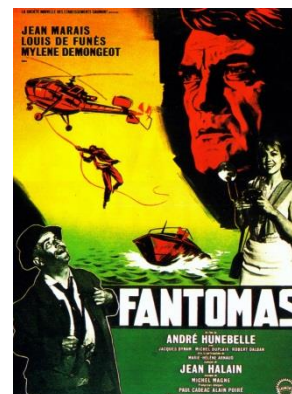


Abb.4: Filmposter

Eine Aufzählung aller bedeutenden Filme des Genres, würde an dieser Stelle zu viel Platz einfordern sodass nur ein Teil der berühmtesten Beispiele, oder auch Reihen genannt wird.

Angefangen in den 60er Jahren sind, wie bereits angeschnitten, die *James Bond* Filme eine revolutionäre Produktion welche den Hauptdarsteller Sean Connery, zum Superstar machten. Des Weiteren wären etwa noch einige Filme mit Steve McQueen zu nennen wie zum Beispiel *Gesprengte Ketten* (1963), oder auch *Bullitt* (1968).

Diese beiden Beispiele sind allerdings keine reinen Actionfilme, enthalten aber zahlreiche Motive der ausgeführten Merkmale und können somit als Wegbereiter für weiterführende Konzepte des Genres gesehen werden. Selbst solche Filme wie die *Fantomas-Reihe* mit Luis de Funes, beinhalten diverse Merkmale der späteren Genredefinition. Einen weiteren Schub gab es sicherlich in den 1970er Jahren, wobei hier vordergründig die *Dirty Harry* Franchise genannt werden sollte, da alle Aspekte dieser Reihe denen des klassischen Actionfilmes entsprechen und Dirty Harry somit als eine Hypostasierung des Genres betrachtet werden kann. Andere, bezeichnende Werke sind unter Anderem *The French Connection* (1971), *Thunderbolt and Lightfoot* (1974), *Assault on Precinct 13* (1976), *The Driver* (1978), oder auch *The Getaway* (1972). Eine iterative Institution der 70er waren auch die *Bud Spencer und Terrence Hill* Filme. Wobei hier bereits eine Symbiose der Genres, Komödie und Action-Adventure stattfand und auch das Buddy Film Konzept hier einen der größten und bedeutendsten Vorreiter sah. Später in dieser Arbeit wird noch genauer auf diese Reihe eingegangen. Zahlreiche Martial Arts Filme mit Bruce Lee erfreuten sich ebenfalls großer Beliebtheit, sind aber für die Annäherung an das Buddy-Film Konzept, nur bedingt relevant.



Abb. 5: Murtaugh (links) und Riggs aus Lethal Weapon



Abb.6: Brian Dennehy (links) und Sylvester Stallone aus First Blood (Rambo)

Trotz einiger, wichtiger Filme war das Action-Kino dieser Epoche, bezogen auf größere Produktionen, noch eher überschaubar, sodass sich erst mit dem Beginn der 80er Jahre ein Aufschwung, respektive ein sogenannter Boom einstellte.

Monaco beschreibt den Actionfilm als führendes Kinogenre der 80er und 90er Jahre und begründet dies, unter Anderem, in der Simplizität der Mehrteiler-Produktion. Wie im vorherigen Teil bereits angedeutet, steht die Handlung nebst der Charakterzeichnung und Entwicklung nicht im Vordergrund, was die Produktion entsprechender Titel zwar oberflächlicher, aber parallel dazu auch einfacher macht, da in die Tiefe gehender Kontext nur selten nötig ist. Des Weiteren ist der stetige Fortschritt der Special-Effects Industrie von Hollywood eine Ursache, sowie, laut Monaco, eine regelrechte Gier nach übertriebenem Aktionismus und eine, amerikanisch geprägte, Couch-Potato Mentalität. Führende Charakterköpfe der vergangenen zwei Jahrzehnte wie Robert De Niro, Jack Nicholson, oder Dustin Hoffmann, mussten Darstellern wie Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Cuck Norris, oder Michael Dudikoff weichen. Besonders die beiden erstgenannten Akteure nahmen schnell eine herausragende Position ein. Während Schwarzenegger meist in actionbasierten Science Fiction Formaten wie Conan, oder Terminator glänzen konnte, verfolgte Stallone eine eher trivialere, auf Authentizität und Draufgängertum beruhende Schiene. Filme wie *First Blood*, oder die *Rocky* Reihe, belegen dies.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl Monaco, 2000: S. 382 ff



Abb. 7: Arnold Schwarzenegger in Terminator 1

Abb.8: Christopher Lambert  
in Highlander 1

Bedeutende Actionfilme, bzw. Filmreihen der 80er sind unter anderem: *Terminator* (1984), *First Blood* (Rambo I/1982), *Die Klapperschlange* (1981), *American Fighter* Reihe, *Lock up* (1989), *Mad Max* Reihe, *Das fliegende Auge* (1983), *Highlander* Reihe, *Lethal Weapon* Reihe, *Nur 48 Stunden* (1982), *Tango und Cash* (1989), *Predator* (1987), *Phantom Kommando* und die *City Cobra*.

Diese Auswahl stellt nur einen minimalen Teil der Produktionen dar, welche vornehmlich aus Hollywood kamen. Im Gegensatz zu den 70er Jahren, wo der reine Actionfilm noch eher rar gesät war, entstand im Folgejahrzehnt eine regelrechte Fließbandproduktion, auch häufig im Low Budget Bereich. Unter den genannten Filmen befinden sich auch mehrere Buddy- Film Konzepte, welche damals aber noch als reiner Actionfilm, oder auch Actionkomödie bezeichnet wurden. Auf die genaue Herausbildung wird später noch eingegangen. Die bereits erwähnte Weiterentwicklung der Spezial Effekte hat dazu geführt das die Produktionen bis zum Ende des Jahrzehnts immer aufwändiger und spektakulärer wurden. Diese filmische Evolution gipfelte dann schließlich in den 90er Jahren in legendären Filmen wie etwa, *Terminator 2* (1993), oder *Jurassic Park* (1993). Beide Filme gelten seit ihrer Veröffentlichung, als wegweisende Klassiker, die bis heute unerreicht sind. Das Kontingent an Möglichkeiten wurde immer schneller, immer größer und sorgte für bis dahin kaum für möglich gehaltene Einspielergebnisse an den Kinokassen.

Weitere bedeutende Werke aus den 90er Jahren sind unter anderem: *Speed* (1994), *Auf der Flucht* (1993), *True Lies* (1994), *Cliffhanger* (1993), *Demolition Man* (1993), *Con Air* (1997), *Universal Soldier* (1992), *Last Boy Scout* (1991), *Stirb langsam* Reihe, *Mission Impossible* (1996) und *The Rock* (1996).

Wie im vorangegangenen Jahrzehnt, ist die genannte Auswahl nur ein Bruchteil dessen, was von 1990-1999 entstand. Neue Vorzeigefiguren für das Genre kamen hinzu, wie zum Beispiel Keanu Reeves, oder Nicolas Cage. Viele Reihen die in den 80er Jahren entstanden, setzten sich zudem weiter fort, wie etwa *Lethal Weapon*, oder *Stirb Langsam*. Zum Ende des Jahrtausends hin sollte die, 1999 gestartete *Matrix* Reihe, noch einmal für eine visuelle Revolution sorgen. Die Effekte und Choreographien in diesen Filmen hatten für die darauffolgende Dekade einen normativen Charakter und fanden zahlreiche Nachahmer.



Abb. 9: DVD Cover

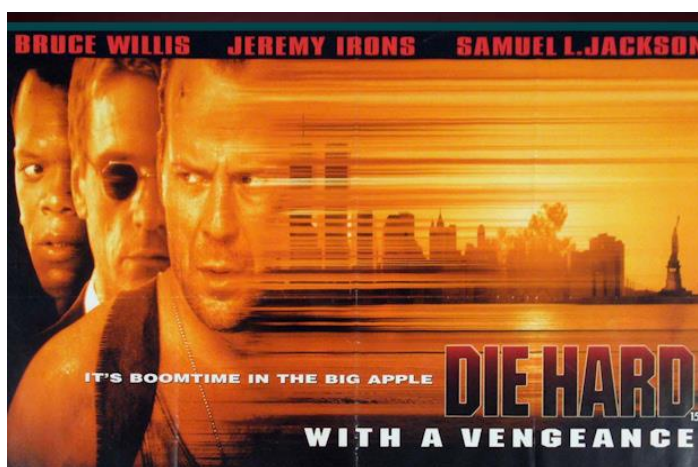


Abb.10: Filmposter, Stirb Langsam (engl.)

Die Jahre 2000-2017, setzten die beschriebenen Entwicklungen exponentiell fort, weshalb eine genauere Betrachtung an dieser Stelle zu weit gehen würde. Die prägenden und wegweisenden Dekaden in der Entwicklung des Actionfilms waren definitiv die letzten 30 Jahre vor dem Millennium und bildeten das Grundgerüst für alles was der Zuschauer heute kennt.

### 3.4 Krimi und Komödie

Im Folgenden wird auf die Definitionen des Kriminalfilms und der Komödie eingegangen. Zahlreiche Elemente dieser klassischen Genres fließen in diverse Buddy Film Konzepte ein, was eine diskursive Betrachtung zum Verständnis notwendig macht.

Grob definiert den Kriminalfilm als Film der sich um Verbrechen dreht und in welchem diese in allen möglichen Variationen verübt werden. Weiterhin weist er dem Genre eine situative Doppelbödigkeit zu, bei der oft nichts ist wie es scheint. Es geht



oftmals um düstere und abgründige Charaktere und Situationen. Figuren, Schauplätze, sowie Dramaturgie und deren Ablauf finden dabei eine gezielte und bewusst gewählte Anwendung.<sup>16</sup>

Es beginnt zumeist mit einem Verbrechen, sehr oft ein Mord, in Folge dessen ein Ermittler in Erscheinung tritt und sich an die Aufklärung des Falles macht und daran den Übeltäter zur Rechenschaft zu ziehen. Der Rezipient wird dabei, wie weiter oben schon angedeutet, sehr häufig auf falsche Fährten gelockt, was zur Spannung beitragen soll. Die Handlungen spielen sich dabei meistens in der Gesellschaft ab und nur selten in einem kriminellen Milieu. Die Ermittler sind häufig exzentrische Charaktere, die über brillante, kognitive Eigenschaften verfügen, aber manchmal selbst nicht recht zur jeweiligen Gesellschaft passen.

Der wohl bekannteste Detektiv der Geschichte, Sherlock Holmes, wurde passenderweise bisher am häufigsten verfilmt. Nach der ersten Adaption von 1903, folgten weit über 100 Weitere, bis hin zu den aktuellsten Arbeiten des britischen Regisseurs Guy Ritchie. In diesen, bisher zwei Filmen, wird die Figur durch Robert Downey Jr. sehr modern und comichaft verkörpert. Hier findet auch eine Verschmelzung des Actiongenres, mit dem Kriminalfilm statt.

Nachdem es bis in die 70er Jahre zahlreiche Krimis im klassischen Muster gab, löste der Polizeifilm bzw. der Ermittler, den Detektiv nach und nach ab. Die Charakterzeichnung war der des Detektives allerdings sehr ähnlich, da es sich auch hier um verschrobene Einzelgänger handelte. Der Polizeikrimi hat sich seitdem in den Kinos durchgesetzt und ist somit mehr als aktuell.<sup>17</sup>

Beispielfilme gibt es unzählige, wobei hier auffällt, dass bereits in den 60er und 70er Jahren der Actionfilm mit dem Krimi verschmolz, wofür etwa die Dirty Harry Reihe ein passender Beleg ist, aber auch andere, bereits erwähnte Filme wie Bullit, oder French Connection fallen in diesen Zwischenraum hinein. Es ist darüber hinaus ein weiterer Beweis dafür dass Genres seit jeher in Bewegung sind und zumeist nie ausschließlich für sich selbst stehen.

Bezogen auf die Buddy Filme, sind in zahlreichen Filmen und Reihen, Merkmale des klassischen Krimis zu erkennen.

Eine der beliebtesten und relevantesten Abwandlungen des Kriminalfilms, ist der Film Noir, welcher Elemente aus Thriller, Gangsterfilm und Detektivfilm miteinander verschmilzt. Eine durchweg pessimistische Weltanschauung geht dabei mit nicht

<sup>16</sup> Vgl <https://wiki.univie.ac.at/display/filex/Kriminalfilm> zit. n. Grob, 2007 S. 378-383

<sup>17</sup> Vgl <http://www.film-lexikon.de/Kriminalfilm>, 01.05.17

minder pessimistischen und dunklen Figuren einher. Diese filmischen Spielereien fanden in modernen Klassikern wie *L.A. Confidential* (1997), oder *Sin City* (2005) ihren, bisherigen Höhepunkt.<sup>18</sup>

Eine weitere Bühne des Krimis, ist das Fernsehen, welches in den letzten 65 Jahren eine gigantische Zahl an Serien hervorgebracht hat, von denen sich diverse auch am Buddy- Konzept orientiert haben. Berühmte Beispiele sind etwa: *Die Straßen von San Francisco*, *Starsky und Hutch*, *Die Zwei*, oder auch bekannte, deutsche Formate, wie *Derrick*, oder *Tatort*.

Grundsätzlich ist es die gemeinsame Ermittlungsarbeit der Protagonisten und deren Interdependenz zueinander, welche die Syntax bezogen auf den Buddy-Film ausmacht.

Die letzte essenzielle Genregröße ist die Komödie, welche im später behandelten Beispielfilm ein zentrales Werkzeug des Regisseurs darstellt.

Stadler und Hobsch bezeichnen die Komödie gleichermaßen als das vielfältigste, wie auch das am schwersten definierbare Genre. Entgegen vieler Meinungen, die sich noch bis auf Aristoteles und dessen Behauptung die Komödie wäre im Vergleich zur Tragödie trivial, berufen, definieren sie das Genre als Kunstfertigkeit, welche auf einer hohen Kreativität und Einfallsreichtum basiert.<sup>19</sup>

Film-Lexikon.de weist sämtlichen Arten von Komödien die gemeinsame Absicht zu, die Menschen zum Lachen zu bringen. Abgesehen von diesem, klar definierbarem Ziel, sind die Motive des Humors oftmals different und gesellschaftsabhängig. Die Komödie besitzt zudem ein enormes Kontingent an menschlichen Bedürfnissen, welche in ihr zum Ausdruck gebracht werden. Liebe, Trauer, Scham, oder auch die simple Schadenfreude, sind nur wenige der zahlreichen Motive.

Weiterhin ist Gesellschaftskritik ein wiederkehrender Aspekt, welcher schon in den frühen Werken normativ für erfolgreiche Komödien war. Klassiker wie *Charlie Chaplin*, oder auch *Laurel und Hardy*, haben in fast all ihren Filmen diverse Autoritäten in Frage gestellt. Im Laufe der Zeit wurden die Tabubrüche intensiver und gewagter. Der darin verwendete, sogenannte, schwarze Humor ist dabei ein Spezialität des britischen Filmes geworden, wofür unter anderem die *Monty Python* Film Reihe zahlreiche Belege liefert. Aber auch Filmemacher wie Mel Brooks, oder auch Detlev Buck sind für groteske und doppelbödige Komödien bekannt. Das

<sup>18</sup> Vgl <http://www.film-lexikon.de/Kriminalfilm>, 01.05.17

<sup>19</sup> Vgl <http://www.negativ-film.de/filmkomodie-als-kunst/> 02.05.17

Modell des ungleichen Paares, das durch diese Ungleichheit iterative Komik erzeugt wurde damals am stärksten durch den amerikanischen Markt geprägt. In den 60er und 70er Jahren waren diese Vorreiter der Buddy-Film Formate noch viel stärker auf Slapstick und Situationskomik ausgerichtet wofür die gemeinsamen Filme von Jerry Lewis und Dean Martin, oder auch Walter Matthau und Jack Lemon, stehen. Auch die schon mehrfach erwähnten Bud Spencer und Terrence Hill Filme fallen noch in diese Kategorie, obwohl der Gewaltfaktor in dieser Reihe natürlich elementar und deskriptiv war. Erst mit der bereits besprochenen Boom-Phase des Actionfilms, zu Beginn der 80er Jahre, konvergierten die Genres, Action und Komödie immer stärker. Hierbei wurde die Komik primär durch Kontrast zwischen der ernsten Welt und komischen Figuren erzeugt. Die neugeborene Actionkomödie entwickelte sich in der Folge mit rasender Geschwindigkeit und daraus kann man schließen dass die 80er Jahre eine Art generische Blaupause für unzählige Variationen dieses Subgenres waren und es nach wie vor sind.<sup>20</sup>

#### 4 Wie Genres differieren

Die in dieser Arbeit, bereits mehrfach erwähnten, verschwimmenden Grenzen bezüglich der Ethnizität von Genres, haben sich im Laufe der Evolution des Kinos zunehmend verselbstständigt.

Derrida bezeichnet diese Differenzierung als fortwährenden Prozess der Genres, zueinander und auch gegenüber sich selbst. Diese Unmöglichkeit eines „reinen“ Genres kann somit als eine Art Gesetzmäßigkeit betrachtet werden, welcher eine, nahezu grenzenlose Vielfalt inhärent ist. Kein Text, Film, o. Ä, erschöpft sich dabei im Kontext zu anderen selbst. Diese Interdependenz von An- und Abwesenheit bezeichnet Derrida als *differance* und definiert diese als dynamisch aufgestellten Raum, in dem Bedeutungsbewegung nur passieren kann, wenn sich Segmente die sich gegenüberstehen nach ihrem Erscheinen auf andere Segmente als sich selbst beziehen, aber trotzdem Einflüsse aus vorangegangenen Segmenten implizieren. Relevanz kann somit nur entstehen wenn das Aktuelle eine Verbindung zum Vergangenen, sowie zum Zukünftigen hat. Genres sind demzufolge, scheinbar immerfort an Konventionen aus der Vergangenheit gebunden, welche sich in selbiger

---

<sup>20</sup> Vgl <http://www.film-lexikon.de/Kom%C3%B6die>, 04.05.17

bilden um sich später wieder zu verändern. Diese so entstehenden Nuancen, konzipieren dabei Zwischenräume die sich durch eine atopische Struktur auszeichnen. Daraus geht hervor dass Genres im Prinzip keine Außenhülle besitzen. Diese schon angedeutete Gesetzmäßigkeit vereinnahmt den Raum sämtlicher, möglicher Äußerungen. Dieses bedeutet wiederum dass eine Genreanalyse jeglicher Art immer auch eine Auseinandersetzung mit generischen Strukturen, sowie deren Signifikanz bedeutet.<sup>21</sup>

#### 4.1 Entstehung neuer Genres

Laut Altman entstehen neue Genres aus der Kombination einer etablierten Syntax mit einer sich unterscheidenden Semantik. Sie sind keinerlei festgelegtem Regelwerk unterwürfig und besitzen vielfältige und offene Strukturen. Dieses Faktum bietet eine grenzenlose Auswahl an Äußerungen, bei denen die offenen Regeln selbst, stets verändert werden können.<sup>22</sup> Sie formen, laut Wittgenstein, keine feste Anatomie, sondern verfügen lediglich über ein diffiziles Netz an Ähnlichkeiten, die sich gegenseitig kreuzen. Genres teilen sich mehrere Eigenschaften, statt einer grundlegenden.<sup>23</sup>

### 5 Das Buddy-Movie

Das Kumpel-Motiv enthält in der Filmgeschichte, wie in den vorangegangenen Absätzen schon angedeutet, eine weit zurückgehende Tradition.

Ebenfalls schon genannten, humoristischen Duos wie Laurel und Hardy, Jack Lemmon und Walter Matthau, oder Bud Spencer und Terence Hill, stehen Leinwandpaare wie Paul Newman und Robert Redford, oder auch Micheal Douglas und Karl Malden gegenüber. Die beiden letztgennannten Paare weisen eine phänotypische Differenz zu denen davor auf, da der Humor nur eine, zwar wichtige, aber letztlich untergeordnete Rolle spielt. Diese klassischen Beispiele beweisen zudem, dass Buddy-Filme zunächst nicht nur auf den humoresken Effekt zu reduzieren sind. Andere Werke wie *Midnight Cowboy* (1969), oder *Easy Rider* (1969), sind weitere Belege dafür, dass es auch ohne ein zentrales, komödiantisches

---

<sup>21</sup> Vgl Ritzer/Schulze, 2016: S. 6

<sup>22</sup> Vgl Ritzer/Schulze, 2016: S. 14 zit. n. Altman, 1984, Cinema Journal 23(3): S. 6-18

<sup>23</sup> Vgl Ritzer/Schulze, 2016: S. 15-16 zit. n. Wittgenstein, 1967: S. 48



Momentum sehr gut funktionieren kann. Die dramaturgische Inszenierung zweier, diffiziler Charaktere bietet ein breites Spektrum an Interaktionen, verschiedenster Natur. Der Fokus, um spannende Unterhaltung zu realisieren, liegt dabei eher auf Konflikten als auf harmonischen Begegnungen. Die entstehende, respektive, erzwungene Kooperation der Protagonisten funktioniert somit als Basis eines gemeinsamen Handelns zur Lösung des Problems, welches in der Regel beide Männer betrifft.<sup>24</sup>

Wood vergleicht das Sub-Genre, neben der Männerbeziehung, auch mit einer Reise, was ein durchaus bedenkenswerter Aspekt ist. Aus seinen Untersuchungen geht zudem hervor das Buddy-Movies in ständiger Konvergenz mit Eigenschaften anderer Genres stehen. Betrachtet man hierbei noch einmal die älteren Klassiker, fällt auf das etwa *Easy Rider* und *Midnight Cowboy* auch als Road Movies bekannt sind. Andere Beispiele sind Werke wie *The Sting*, der ebenso als Gangsterfilm geführt wird, oder auch *Butch Cassidy und Sundance Kid*, welcher allgemein hin als Western gilt. In den 60er und 70er Jahren herrschte dabei eine leichte Dominanz der erwähnten Road Movies.<sup>25</sup>

Diese Vorherrschaft endete mit der Veröffentlichung des Walter Hill Films *Nur 48 Stunden*, welcher das Buddy-Movie erstmals mit dem Polizeifilm verbindet. Obwohl das konzipierte Paradigma in den Folgejahren variierte, kann der Film definitiv als bedeutender Pionier gesehen werden. Die Grundlage der Handlung geht von zwei stark differenten Charakteren aus von denen mindestens einer ein Polizeibeamter ist. Die Männer müssen sich zusammenraufen um einen Kriminalfall aufzuklären bzw. zu vergelten. Es findet ein gemeinsamer, gegenseitiger Lernprozess statt an dem beide Männer wachsen und emotional, enger zusammenrücken. Grundlage bildet hierbei der Kontrast beider Figuren. Diverse Differenzen wie Alter, Ideologie, oder Temperament können als Prinzip der Opposition genutzt werden. Zugehörigkeit fungiert zudem, häufig als Grundmarkierung des Zwiespalts. Im Falle dieses Films, der zwischen Afroamerikaner und Weißem Kaukasier. Dies trifft auch auf andere Filme, oder Filmreihen wie etwa *Lethal Weapon* zu, wobei der Rassenunterschied hier eigentlich keinerlei Rolle spielt. Anders ist es etwa im dritten Teil der *Stirb Langsam* Reihe, wo eine offensichtliche, wenn auch einseitige, rassistische Haltung inszeniert wird. Andere, ethnische Signifikanten, die Differenzen in Buddy-Filmen schüren sind die zwischen Indianer und Kaukasier im Film *Renegades*, zwischen

<sup>24</sup> Vgl Ritzer/Schulze, 2016: S. 101

<sup>25</sup> Vgl Ritzer/Schulze, 2016: S. 101 zit. n. Wood, 2003: S. 198ff

Amerikaner und Sowjet in *Red Heat*, In *Black Rain* stehen sich ein Japaner und ein Amerikaner gegenüber, sowie in der „Rush Hour“ Triologie ein Chinese und ein Afroamerikaner. Der 1989 erschienene Film *K 9*, stellt gar einen Hund, einem Menschen gegenüber. Der Buddy-Cop-Film weist eine sehr hohe Permanenz solcher Parameter auf. An dieser Stelle ist zu beachten das die meisten Serienvarianten des Buddy-Konzepts eine deutliche Abweichung dieser Parameter beinhalten, da in Formaten wie *Miami Vice*, *Starsky und Hutch*, oder auch diversen Abwandlungen der *CSI* Formate keine mehrdimensionale Dynamik der Charaktere im Mittelpunkt steht, sondern vielmehr die Aufklärung der wöchentlichen Fälle.

Trotz der erwähnten Permanenz konstituiert sich der Buddy-Cop-Movie auch sehr hybrid. Neben den Eigenschaften des Polizeifilms weist das Format oft auch starke Parallelen zum Film Noir, zum Western, und der Komödie auf. Von letzterem wird die ästhetische Struktur dieser Filme sehr oft geprägt und inspiriert. Diese iterativen Merkmale werden in ihrer Summe zu generischen Konventionen. Dabei entsteht eine Syntaktik die bemerkenswert konstant ist und aus den folgenden, rekursiven Verhältnissen besteht.

- Der Imperativ zur Zusammenarbeit zwischen den Männern, gegen deren Willen, aber vom Vorgesetzten des Polizisten befohlen
- Die Herausbildung der Antagonisten als Verbrecher ohne jede Skrupel, welcher ohne zu zögern über Leichen geht
- Der Mord, oder die Schädigung einer Person, welche mindestens einem der Protagonisten nahe steht , als Motivator für die Ermittlungen
- Wiederholte Mordanschläge gegen die Protagonisten
- Der Entschluss von mindestens einem der Männer, die Vorschriften und Gesetzte zu beugen um die Verbrechen des Antagonisten, meist mit deren Ermordung, zu vergelten
- Nach dem Vorbild der Screwball-Comedy entstehende Dialoggefechte der Männer zur Artikulation der beiderseitigen Abneigung
- Die Veränderung der Antipathien zwischen beiden Männern hin zu gegenseitigem Vertrauen, Respekt und letztlich sogar freundschaftlichen Banden

- Die oftmals brutale Konfrontation mit den Antagonisten, die selbst durch korrupte Gegenwehr nicht verhindert werden kann und meist mit der Tötung der Drahtzieher endet
- Eine Art Resozialisierung der Protagonisten in die Gesellschaft, einhergehend mit gegenseitigem Dank für die Rekonstruktion von Recht und Ordnung<sup>26</sup>

Die genannten, rekursiven Situationen variieren zwar häufig, sind aber in der Form und Summe wie sie genannt wurden fast immer vollständig, oder annähernd vollständig in den Buddy-Cop- Filmen, oder solchen die auf dem Krimi- und Action-Genre basieren, vertreten. Dem gegenüber leben die klassischen Buddy-Komödien der 60er und 70er Jahre, fast ausschließlich von dem erwähnten Screwball-Comedy Paradigma. Eine Abwandlung bilden hierbei die Bud Spencer und Terence Hill Filme, in denen die Action, neben den Wortgefechten, eine tragende Rolle spielt.

### **5.1 Die ikonografische Ebene**

Hierbei werden wiederkehrende Schauplätze, Stereotypen, Optiken und zu Klischees gewordene Szenarien aufgezählt. Die meisten dieser semantischen Parameter sind in den 80er Jahren entstanden.

- Nordamerikanische Großstädte wie New York, Los Angeles, Chicago, oder Miami als Szenarium des „Großstadtdschungels“
- Bildwelten die durch blasse Pastellfarben metallische Töne und große Schattenflächen geprägt und stilisiert sind
- Das meist übervolle Revier der Beamten, welches sinnlose Bürokratie suggeriert und als Schauplatz für Auseinandersetzungen mit dem Vorgesetzten dient
- Eine enorme, physische Agilität mindestens eines der beiden Männer mit starker Körperlichkeit
- Die ständige Präsenz von Schusswaffen jeglicher Art, genutzt von beiden Seiten
- Die Hyperbolisierung der Gewaltdarstellung und als gängiges Medium der Konfrontation<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl Ritzer/Schulze, 2016: S. 101-106

<sup>27</sup> Vgl Ritzer/Schulze, 2016: S. 106

## 5.2 Ideologische Semantik

Hierbei handelt es sich um eine Aufzählung etablierter Strukturen und Klischees, welche einen emotionalen Ursprung haben und ebenfalls richtungsweisend für das Funktionieren des Buddy-Konzepts sind. Es ist vorwegzunehmen, dass dieses semantische Arsenal sich in diesem Fall nahezu ausschließlich auf die Action und Polizeifilmformate des Sub Genres bezieht.

- Das defekte, oder auch zerstörte Familien-, oder auch Liebesleben mindestens eines der Protagonisten, welches er durch die Relation zu seinem Partner aufzuwiegen versucht
- Das zwischen den Männern entstehende, homosoziale Band, welches als eine Art Zuflucht dient und sich gegen feminin gefärbte Felder von Heirat und Häuslichkeit richtet
- Die soziale Stellung der Antagonisten, die sich oppositiv zu der mindestens eines der beiden Protagonisten verhält
- Das Umreißen des Handlungsortes als eine Art Grenzgebiet, in welchem sich die Männer, ähnlich den Pionieren des Westerns, beweisen müssen
- Die auffallende Rücksichtslosigkeit der Verbrecher, welche den Vigilantismus der Protagonisten rechtfertigt
- Der provozierende Zynismus eines der beiden Männer, motiviert durch eine Art soziale Obligation
- Der Grenzgängertum eines der beiden Männer, der dadurch in einer Zwischenwelt aus Zivilisation und Wildnis verweilt
- Die Befürwortung traditioneller Gemeinschaftswerte, die demokratische Gerechtigkeit für alle Bürger einfordert
- Die surreale Lösung soziopolitischer- zwischenmenschlicher Probleme der unterschiedlich konturierten Männer durch das Motiv der Freundschaft <sup>28</sup>

Bezogen auf die jüngsten Filmbeispiele dieser Arbeit fällt auf, dass alle aufgeführten Stichpunkte einen flächendeckenden Konsens zu den Reihen *Lethal Weapon* und *Nur 48 Stunden* aufweisen. Dies beweist, dass beide Titel sowohl als Pioniere, als auch als Paradigmen für das Genre angesehen werden können.

---

<sup>28</sup> Vgl. Ritzer/Schulze, 2016: S. 106-107

### 5.3 Spielereien mit dem Genre

Bezogen auf den Regisseur Walter Hill, welcher zweifellos als einer der Ur-Väter des Buddy-Cop und Actiongenres gilt, wird im Folgenden kurz auf eine von Hill umgesetzte Inversion des eigentlichen Konzeptes eingegangen. Dies dient vornehmlich dem Zweck, der Betrachtung des, für diese Arbeit gewählten Beispielfilmes *The Nice Guys*, noch eine weitere, mögliche Dimension hinzuzufügen.

#### 5.3.1 Bullet tot he Head

Oberflächlich betrachtet kann der Rezipient, den 2013 erschienen Actionfilm *Bullet to the Head* (2012), ohne Weiteres dem Buddy-Movie Genre zuordnen, da er nahezu allen genannten Konventionen verpflichtet ist. Trotzdem weist er einen entscheidenden Unterschied zu den meisten anderen Filmen dieser Art auf indem er es unterlässt die Männer, emotional näher aneinander zu führen. In Hills Nur 48 Stunden, entsteht diese Freundschaft zwar auch nur sehr zähflüssig und unterschwellig, aber nichts desto trotz ist für den Rezipienten am Ende des Films klar erkennbar das sich die Protagonisten zwischenmenschlich nähergekommen sind. In *Bullet to the Head* entsteht kein engeres Band. Es sind äußere Umstände welche die Männer in diesem Film zwingen zu kooperieren. Sie kommen von nicht zu vereinbarenden Seiten des Gesetzes und sind sich somit von vornherein im Klaren darüber das zwischen ihnen keine Freundschaft oder Ähnliches entstehen kann. Walter Hill hat das sogenannte *Anti-Buddy Movie* geschaffen und beschreibt es wie folgt: „People always jump on you about buddy movies. Mine are anti-buddy movies. They don't like each other. They're not going to like each other. The most they're going to achieve by the end is a kind of grudging respect. I'm just comfortable with that. It seems to be an inherently more dramatic situation than if they're friendly and they get along and respect each other.“<sup>29</sup>

Und es fällt in der Tat auf das die Buddy-Filme des Regisseurs sich, im Gegensatz zu anderen Formaten dieser Art aus den 80er Jahren, in der Evolution freundschaftlicher Strukturen antithetisch verhalten. Walter Hill lässt Spannungen zwischen den Figuren bewusst entstehen und spitzt diese sogar noch zu. Er verändert damit die grundsätzliche Leseart der Filme, indem er die standardisierten Differenzen des Buddy-Movies der 80er Jahre apostrophiert. Obwohl die Charaktere meist starke Unterschiede in ihrer Ethnizität aufweisen, wird dieses Problem

---

<sup>29</sup> Ritzer/Schulze, 2016: S. 108

praktisch nie diskursiviert. Die Lethal Weapon Reihe ist dafür ein Paradebeispiel, da sie die ethnische Differenz weitgehend ignoriert, obwohl diese in den Figuren klar sichtbar ist. Hill hat dadurch eine ganz eigene Art des Buddy-Konzepts geschaffen.<sup>30</sup>

#### 5.4 Genregrößen

In den bedeutenden 80er Jahren ist das Angebot an Buddy-Formaten stark gewachsen was eine komplette Auflistung der Produktionen schwierig macht. Im Anschluss werden daher einige, berühmte Beispiele genannt und gegebenenfalls kurz erläutert.

Nachdem *Nur 48 Stunden*, als eine Art Grundstein fungierte, orientierten sich die Produktionen der Folgejahre immer wieder an diesem Beispiel. Bevor eine entsprechende Aufzählung vorgenommen wird, ist noch kurz die 1980 erschienene Actionkomödie *Blues Brothers* zu erwähnen. Dieser Film ist im Vorfeld der Cop-Movie Variationen, eine Mischung aus Roadmovie und Actionfilm und zeichnet sich, obwohl er zu den Buddy-Movies gezählt werden kann, dadurch aus, dass es in ihm keinerlei antithetische Spannungen zwischen den Männern gibt und ihre Beziehung zueinander auch zu keinem Zeitpunkt zur Diskussion steht, da sie zudem auch noch Brüder sind. Die „göttliche“ Mission steht den ganzen Film über klar im Vordergrund, was aber nichts daran ändert das es sich hierbei um eine interessante Variante handelt, die aufgrund ihrer relativen Alleinstellung nennenswert ist. Weitere, bekannte Produktionen der 80er sind: *Lethal Weapon-zwei stahlharte Profis* (1987), *Tango und Cash* (1989), *Midnight Run*, (1988), *Red Heat* (1988), *Running Scared*, (1986), *Stakeout*, (1987), *Lethal Weapon 2-Brennpunkt LA*, (1989), *K9*, (1988), *Scott und Hutch*, (1989), *Black Rain*, (1989) und *Bill und Teds verrückte Reise durch die Zeit*, (1989).

Bei Betrachtung der Aufzählung fällt auf das die meisten dieser Filme in der zweiten Hälfte des Jahrzehntes entstanden sind, was die Vermutung nahelegt dass das Konzept noch eine Weile brauchte bis es sich im Bereich der Mainstream Hollywood Produktionen etabliert hatte. In der Folge ließen sich dann sogar preisgekrönte Charakterdarsteller für das Sub Genre begeistern, wie etwa Michael Douglas (*Black Rain*), Richard Dreyfuss (*Stakeout*), oder Robert De Niro (*Midnight Run*). Dieser Trend sollte sich im Folgejahrzehnt weiter fortsetzen.

---

<sup>30</sup> Vgl Ritzer/Schulze, 2016: S. 108-110

### 5.4.1 Die 90er

Zu Beginn des Jahrzehnts stehen bekannte Produktionen wie etwa: *Und wieder 48 Stunden* (1990), *Last Boy Scout*, *Lethal Weapon-Die Profis sind zurück* (1992), *Rookie-Der Anfänger* (1990) und *Auf die harte Tour*. All diese genannten Werke entsprechen dem Muster das sich im vorherigen Jahrzehnt herausgebildet hat und bilden eine Mischung aus Action, Krimi und komödiantischen Elementen. Des Weiteren erschienen Variationen wie zum Beispiel: *König der Fischer* (1991), ein Film der den Fokus, weg vom Actionelement, hin zum Drama und Abenteuerfilm legt. *Ein verrücktes Paar* (1993), ein Remake der 60er und 70er Jahre Klassiker, wieder mit Walter Matthau und Jack Lemmon. *Weißer Jungs bringen's nicht* (1992), ebenfalls eine reine Buddy-Komödie, oder auch *Thelma und Louise* (1991), eine Roadmovie-Variante bei der erstmals ein Frauenpaar im Mittelpunkt steht. Der 1993 erschienene Film *Loaded Weapon*, war zudem die erste Produktion die das Genre selbst, persiflierte, was simultan dazu ein Beweis für die steigende Beliebtheit dieser Art von Film ist. In einer kurzweiligen Slapstick Geschichte wird hier die *Lethal Weapon* Reihe schonungslos durch den sprichwörtlichen Kakao gezogen. Ein ähnlich unkonventioneller Klamauk ist die 1994 veröffentlichte Komödie *Dumm und Dümmer*, welche mit einer meist sehr respektlosen Art des Humors auffährt, die zwar sehr flach und auch anstößig, aber dennoch sehr zeitgemäß war. Die zweite Hälfte des Jahrzehntes brachte Werke hervor wie: *Bad Boys* (1995), *Stirb langsam-jetzt erst recht* (1995), *Men in Black* (1997), *Rush Hour* (1998), *Bulletproof* (1996), *Lethal Weapon-Zwei Profis räumen auf* (1998), *Nix zu verlieren* (1997), oder auch *Toy Story* (1995), ein Animationsfilm, der das Konzept erstmals kinderfreundlich umsetzte. Zwar gab es vorher schon einige Zeichentrickfilme die ein Duo im Mittelpunkt hatten, jedoch wurden die typischen Merkmale des Buddy Genres bis dahin noch nie so deutlich und erkennbar eingewebt.

Es fällt auf das sich in dieser Periode immer häufiger Symbiosen mit verschiedenartigen Genres ereignet haben, was die bereits besprochene Beweglichkeit und Transparenz des bzw. der Genres erneut unter Beweis stellt.

### 5.4.2 Die 2000er bis heute

Nach der Jahrtausendwende blieb Hollywood diesem Schema weiter treu mit Filmen wie *Rush Hour 2* (2001), *Bad Boys 2* (2003), *Welcome to the Jungle* (2003), *Zombieland* (2008), *Starsky und Hutch* (2004), *Men in Black 2* (2002), oder auch *Superbad* (2006) und *Ey man wo ist mein Auto* (2001). Obwohl überdrehte Slapstick und Fäkalhumorformate immer häufiger in das Genre Einzug hielten, fand das klassische Konzept des Cop, oder Ermittlerduos immer wieder Verwendung. Im aktuellen Jahrzehnt haben sich die Buddy-Komödie und der Buddy-Actionfilm in etwa die Waage gehalten, bis hin zu einer der aktuellsten Produktionen, welche der Beispielfilm dieser Arbeit ist.



Abb. 11: Midnight Run



Abb. 12: K9



Abb. 13: Tango &amp; Cash

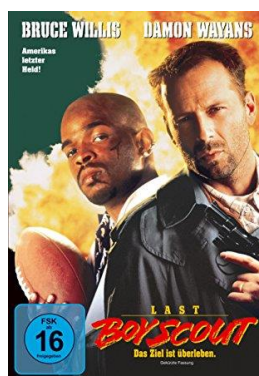


Abb. 14: Last Boy Scout

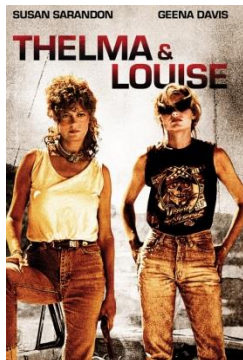


Abb.15:Thelma &amp; Louise

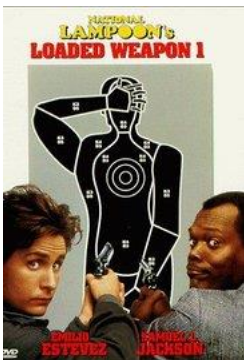


Abb.16: Loaded Weapon



Abb. 17: Welcome to....

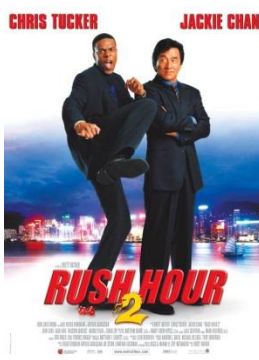


Abb. 18:Rush Hour 2

### 5.4.3 Fernsehformate

Fernsehformate nach dem Konzept gibt es letztlich schon genauso lange wie die Filmformate. Betrachtet man die Entstehung des Genres als Bestandteil des Aufschwunges der 80er Jahre, so gibt es die Fernsehadaptation, streng genommen, sogar schon länger. Serien wie *Die Strassen von San Francisco*, *Chips*, oder auch *Starsky und Hutch*, waren in den 70er Jahren quotenstarke Dauerbrenner. Ansonsten gab es auch damals schon Trickfilmformate die das Konzept des ungleichen Duos aufgriffen was die animierte Serie *Hong Kong Fu* belegt.



In den 80er Jahren wirkte sich der starke Zuwachs an Filmen auch auf das Fernsehen aus, indem zahlreiche Polizeiduo-Serien entstanden wie zum Beispiel: *Miami Vice*, *Agentin mit Herz*, *Cagney und Lacey*, *Hardcastle und McCormick*, oder *Die Zwei*. Die schon mehrfach erwähnten *Bud Spencer und Terrence Hill* Filme, welche seit Ende der 60er Jahre in regelmäßigen Abständen entstanden sind, können aufgrund der untereinander nahezu identischen Schemata ihres Aufbaus, theoretisch auch als eine Art Serie gesehen werden. Bis auf die Tatsache das die beiden Hauptfiguren häufig die Seiten des Gesetzes wechseln und entweder berufliche Partner, Bekannte oder Geschwister verkörpern, sind die Geschichten meist recht simpel aufgebaut und beinhalten ständige, verbale Auseinandersetzungen der Charaktere, sowie zahlreiche hyperbolisierte Schlägereien. Ansonsten sind häufig inszenierte Trickbetrügereien ein wiederkehrendes Mittel. Mit über 20 gemeinsamen Filmen, die sich bis in die 90er Jahre gezogen haben, ist die Franchise eine nicht wegzudenkende Institution im Bereich der Buddy-Formate und kann trotz der Simplizität, oder gerade wegen dieser, als prägende und klassische Reihe betrachtet werden. Obwohl es zwischen den Figuren stetige Differenzen gibt sind diese doch letztlich auch immer Teil einer Assemblage von filmischen Bausteinen, an die der Zuschauer entsprechende Erwartungen stellt, welche wiederum durch die Rezeption der Filme selbst, entstanden sind.

Bis zur heutigen Zeit haben sich die Partner-Formate der TV Serien, nicht nur weiter etabliert, sondern auch stetig vervielfältigt. Gegenwärtig gibt es zahlreiche Konzepte, die sich jeweils mehr, oder weniger am klassischen Buddy-Konzept bedienen. Seit Produktionen wie, *Bones*, *Castle*, oder *Elementary*, erfreuen sich auch weibliche „Buddies“ immer größerer Beliebtheit. Eine gefühlte Abrundung erfährt das Sub-Genre aktuell dadurch, dass die *Lethal Weapon* Reihe für das Fernsehen adaptiert wurde und aufgrund des Erfolges der ersten Staffel, bereits um eine zweite erweitert wird.

## 6. Medienpsychologische Aspekte

### 6.1 Was ist Medienpsychologie?

Trepte und Reinecke definieren die Medienpsychologie als Forschung die sich mit der Erklärung, Beschreibung und der Prognose des Verhaltens und Erlebens,

welches mit Medien verknüpft ist bzw. in Folge der, oder während der Nutzung von Medien passiert.<sup>31</sup>

Einen solch globalen Anspruch vertreten nicht alle Definitionen. Winterhoff-Spurk definiert die Medienpsychologie als Teildisziplin, die das bestimmte Verhalten beschreiben und erklären soll, dass bei Rezipienten, durch die Medien beeinflusst wird.<sup>32</sup>

Aus dieser Definition geht hervor das Winterhoff-Spurk sich primär auf die Erforschung des Verhaltens bezieht und die Aufnahme und Rezeption von Medien außen vor lässt. Trepte und Reinecke leiten hieraus zwei Ansätze ab, durch die die Medienpsychologie gegliedert werden kann.

Zum einen an der psychologischen Trias Emotion, Verhalten und Kognition.

Zum anderen anhand einzelner Mediennutzungsformen: Selektion, Wirkung, Rezeption und medienvermittelte Kommunikation.

Die Emotion gibt das Fühlen, sowie den Affekt wieder. Das Verhalten bezieht sich auf jegliche Reaktionen. Die Kognition gibt das eigentliche Denken wieder.

Im zweiten Ansatz beschreibt die Medienselektion alle Dinge, die sich im Vorfeld der Medienrezeption ereignen. Der eigentliche Prozess der Mediennutzung wird durch die Rezeption beschrieben. Die Wirkung befasst sich mit den Gedanken nach der Rezeption. Die medienvermittelte Kommunikation ergänzt die Rezeption zur aktiven Kommunikation, was in zahlreichen Medienangeboten, heutzutage vorkommt. Ein sehr gutes und einfaches Beispiel ist die Kommentarfunktion in sozialen Netzwerken, bei der sowohl rezipiert, als auch kommuniziert wird.

Rein geschichtlich gesehen gibt es die Medienpsychologie seit Anfang des 20.

Jahrhunderts. Hierbei ist zu beachten dass ihr zahlreiche, psychologische Grundfächer innewohnen, weshalb es eine Weile dauerte bis sich das Fach als solches etablieren konnte.<sup>33</sup> Daraus könnte man schließen das die seit 1900, stetig wachsende Bedeutung der Medien für den Menschen, mit Sicherheit einen elementaren Einfluss auf die Evolution des Faches hatte. Trepte und Reinecke teilen die Geschichte der Medienpsychologie in drei Phasen, auf die im Folgenden, kurz eingegangen wird.

In der ersten Phase, zwischen 1900 und 1950, beschäftigten sich zunächst vor allem deutsche Lehrstühle mit medienbezogenen Fragen. Der Stummfilm sorgte für

<sup>31</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 15ff

<sup>32</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 16 zit. n. Winterhoff-Spurk, 1989: S.18

<sup>33</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 16ff

erste Veröffentlichungen und Verhaltensstudien. Hugo Münsterberg war einer der Pioniere, welcher die Rezeption des Theaters und die des Stummfilmes verglich. Paul F. Lazarsfeld und Gordon W. Allport, waren weitere, bedeutende Personen die sich seinerzeit, vornehmlich mit dem Medium Radio beschäftigten.

In der zweiten Phase von 1950-1985, kam es durch die flächendeckende Eingliederung des Fernsehens in den Haushalten der Welt zu einer Art Boom der medienpsychologischen Fragen. Besonders Kinder, Gewalt und Medien, sowie die Wirkung der Medien in verschiedenster Hinsicht, wurden stark beforscht. Des Weiteren, gerieten zwei grundsätzliche Ansichten in einen Widerstreit. Einerseits wurde sich über den immer stärker werdenden Einfluss der Medien gestritten und die Macht die sie über ihre Rezipienten entwickeln. Andererseits resultierte daraus die Diskussion um die Medienkompetenz und darüber wie man die Medien nutzen sollte. In dieser Phase wurde das Fach auch erstmals, offiziell als Medienpsychologie bezeichnet. Menschliche Kognition wurde zunehmend mit Rechengvorgängen verglichen, wie bei einem Computer. Die daraus entstehende Kognitionspsychologie hat dabei, bis heute spürbare Einflüsse auf zahlreiche, medienpsychologische Ansätze. Bedeutende Vertreter dieser Ära waren unter anderem, Peter Winterhoff-Spurk, Hertha Sturm und Peter Vitouch.

Die letzte Phase von 1985 bis heute, zeichnete sich durch eine starke institutionelle Konsolidierung und eine inhaltliche Weiterentwicklung aus. Die Medienpsychologie war nun vollends in der Forschung angekommen und wurde im Titel diverser Lehrstühle und Institute aufgenommen. Der in der vorigen Phase bereits erwähnte Boom, setzte sich mit dem Aufkommen des Internets weiter fort.<sup>34</sup>

### **6.1.1 Medienwahl und die Persönlichkeit**

Wovon machen Mediennutzer ihre Auswahl der Medien abhängig? Welche Genres werden von welchen Menschen am häufigsten gewählt? Gibt es bestimmte Schemata für die Auswahl, oder passiert es willkürlich und unabhängig vom Wesen und der Persönlichkeit des Nutzers? Im Folgenden wird auf den Bezug der

---

<sup>34</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 20ff

Persönlichkeit zur Medienauswahl eingegangen um somit Hinweise auf mögliche Nutzergruppen des in dieser Arbeit behandelten Genres zu finden, oder zumindest einzugrenzen.

Mcrae & John versuchen mit Hilfe des sogenannten Five-Factor Model die komplette Persönlichkeit des Menschen zu erfassen um somit, mögliche Nutzungsneigungen abzuleiten. Die Big Five setzen sich dabei in Form von Variablen aus gegensätzlichen Eigenschaften zusammen. Diesen Variablen werden in allen fünf Kategorien Oberbegriffe vorangestellt.

**Neurotizismus:** Hier stehen die Eigenschaften instabil, ängstlich und launisch auf der einen Seite sowie ruhig, stabil und zufrieden auf der anderen.

**Extraversion:** Energiegeladen, gesprächig und durchsetzungsfähig, stehen zurückhaltend, ruhig und schüchtern gegenüber.

**Offenheit für Erfahrungen/Risikobereitschaft:** Intellektuell, kreativ und offen, messen sich mit oberflächlich, einfach und un-intelligent.

**Verträglichkeit:** Es stehen sich freundlich, mitfühlend, herzlich auf der einen und streitsüchtig, kalt, sowie unbarmherzig auf der anderen Seite gegenüber.

**Gewissenhaftigkeit:** Verantwortungsbewusst, organisiert und vorsichtig, stehen verantwortungslos, sorglos und leichtsinnig gegenüber.<sup>35</sup>

Worin besteht nun der Zusammenhang mit der Medienselektion? Kann man anhand der Persönlichkeit eines Menschen vorhersagen welche Filme, Bücher, oder Radiosender er mag? Bezüglich des Neurotizismus vertritt Schmitt die Ansicht dass etwa neurotisch, veranlagte Menschen Medieninhalte wählen sollten die beruhigend wirken. Entsprechend, aufhellende Inhalte können dabei Ängste sowie Befürchtungen reduzieren und zur Ablenkung von neurotischen Personen beitragen. Im Umkehrschluss können betroffene Personen Inhalte auswählen die Parallelen zu ihren Ängsten aufweisen um sich dadurch zu schützen, oder zu orientieren. Für

---

<sup>35</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 54-55 zit. n. Mcrae & John, 1992

letztere Hypothese gibt es die häufigste Bestätigung.<sup>36</sup> Dies ist ein möglicher Ansatz von vielen, die den Neurotizismus als Ausgangspunkt haben. Auch die im 21. Jahrhundert ständig aufkommende Neigung sich bei Persönlichkeitsdefiziten wie Einsamkeit, in virtuelle Welten des Internets zu flüchten, wird dieser Variablen Kategorie zugeschoben. Allerdings sind diese, bisherigen Erkenntnisse, gerade wegen der hohen Variabilität, eindeutig bestimmbar.

Bezüglich der Extraversion behauptet Weaver, dass Menschen mit einem extravaganteren Wesen, zu Medien neigen die intensive und wechselnde Reize bieten und Soziabilität befürworten und belohnen. Umgekehrt sollten introvertierte Personen, Medienangebote nutzen die eher arm an Reizen und Überspannungen sind. Diese These/en wurde im Laufe der Zeit ebenfalls mehrfach belegt, was für die Genrefrage bedeutet, dass Extravertierte Actionfilme, Erotik und Komödien bevorzugen und letztere nutzen um ihr Erregungsniveau zu steigern.<sup>37</sup>

Die Verträglichkeit impliziert wohl ähnliche Aspekte wie die Extraversion, nur das die Reizüberspannung und die entgegengesetzte Entspannung sich wohl noch extremer äußern.

Die Offenheit für Erfahrungen erwies sich laut Hall und Ross als sehr guter Prädiktor für die Interessen an neuen Medien, wohingegen die Gewissenhaftigkeit wohl dazu führt das moderne Medien, wie Internet, oder etwa Computerspiele, eher gemieden werden um jeglichen Aufschub, eigener Pflichten und Aufgaben zu verhindern.<sup>38</sup> Hieraus lässt sich schließen dass die Nutzer des zu untersuchenden Subgenres wohl hauptsächlich aus den Variablen, Extraversion und Offenheit für Erfahrungen stammen, was aber ebenfalls nicht eindeutig festgelegt werden kann. Die mittlerweile entstandene Vielfältigkeit des Buddy Film Konzeptes hat dazu geführt das es auch in den drei, restlichen Variablen immer häufiger Übereinstimmungen gibt. Genaugenommen, besteht zwischen dem Big Five Modell, mit seinem Aufbau und dem Buddy Film sogar eine Art Gesamtkohärenz, da beide auf wiederkehrenden Gegensätzen basieren.

---

<sup>36</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 55 zit. n. Schmitt, 2004

<sup>37</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 56 zit. n. Weaver, 2000

<sup>38</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 57 zit. n. Hall, 2005 & Ross et al., 2009

### 6.1.2 Empathische Auseinandersetzung mit Medienfiguren

Wie genau spielt sich das Mitfühlen mit dargestellten Personen ab? Wenn man an dieser Stelle einmal von einem klassischen Buddy Cop Film wie etwa nur 48 Stunden ausgeht, muss zunächst beachtet werden, dass die fiktionalen Figuren dieser Filme keinerlei Relevanz für das Leben und Wohlbefinden des Rezipienten haben.

Demnach ist es hier, für ein emotionales Erlebnis notwendig Empathie für die Figuren aufzubringen.<sup>39</sup> So könnte der Mediennutzer entweder Mitleid, oder auch Nachsicht, mit *Reggie Hammond* (Eddie Murphy) haben. Er könnte aber auch die mürrische und immer leicht verzweifelt wirkende Haltung von *Jack Cates* (Nick Nolte) teilen. Die Intensität der durch Empathie entstehenden Emotionen, hängt auch immer von der darstellerischen Kraft und dem Ausdruck der Schauspieler ab. Je besser die Leistung der Darsteller, umso stärker der emotionale Effekt.

Weiterführend beschreibt die von Dolf Zillmann begründete Affektive Dispositionstheorie, dieses Phänomen genauer.

Das eben beschriebene Beispiel hat verdeutlicht, dass speziell in Film und Fernsehformaten eine derartige Rezeption an der Tagesordnung liegt. Obwohl natürlich auch andere Formate, wie zum Beispiel Reality Shows, oder Unterhaltungssendungen, für solche Reaktionen sorgen können.<sup>40</sup>

Raney definiert die, dem zu Grunde liegende, affektive Disposition wie folgt: Affektive Disposition benennt Gefühle gegenüber Medienfiguren, sowohl positiver, als auch negativer Natur. Solche Gefühle entstehen während der Rezeption der Medienprodukte wenn durch Beobachtung der Akteure moralische Urteile über Handlungen und Beweggründe gefällt werden.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 90

<sup>40</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 90

<sup>41</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 91 zit. n. Raney, 2004

### 6.1.3 Unterhaltungserleben

Das Unterhaltungserleben ist ein, weiterer, bedeutender Aspekt der Filmgenres bzw. des Buddy-Genres und wird als positiver Gefühlszustand, der während der Mediennutzung entsteht, definiert.<sup>42</sup>

Dieses Unterhaltungserleben impliziert auch automatisch die Auseinandersetzung mit den Medienfiguren, welche weiter oben ja schon beschrieben wurde. Im Folgenden werden noch zwei zusätzliche medienpsychologische Ansätze erläutert, welche, weitere Formen der Auseinandersetzung bzw. Interaktion mit Medienprodukten beschreiben.

Zunächst wäre da die parasoziale Interaktion, welche eine wechselseitige Reaktion des Rezipienten und der Medienfigur beschreibt, die allerdings auf einer Illusion beruht, da es keine tatsächliche Wechselwirkung gibt und die Interaktion nur emotional und psychisch beim jeweiligen Rezipienten stattfindet.

Dieser gefühlte Austausch findet beispielsweise bei Quizsendungen statt und bezieht sich meist auf den Moderator, da er eine immer wiederkehrende Figur ist und somit fast schon automatisch vom Mediennutzer kategorisiert wird. Bestimmte Marotten, oder sonstige Eigenheiten werden registriert und als gefühlter Austausch verarbeitet.<sup>43</sup>

Bezogen auf den Buddy Film ist dieser Ansatz, speziell bei Mehrteilern ein Faktor, aber auch bei Filmen ohne Fortsetzung hat er eine Bedeutung. Ein sehr gutes Beispiel sind etwa die Bud Spencer und Terence Hill Filme, bei denen der Rezipient ein festes Bild der beiden Hauptakteure entwickelt, egal in welcher Epoche die Handlung angesiedelt ist.

Als nächstes wäre die Identifikation zu nennen. Cohen beschreibt dieses Phänomen als imaginativen Prozess, bei dem eine Art Fusion mit dem Mediencharakter stattfindet. Im Zuge dessen übernimmt der Rezipient temporär Eigenschaften, Gefühle und Ziele des Medienprotagonisten. Die eigene Wahrnehmung als

---

<sup>42</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 96 zit. n. Vorderer et al., 2004

<sup>43</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 103

Zuschauer und für sich selbst als Person wird dabei mitunter stark verringert. Dies kann aber im Laufe der Rezeption variieren.<sup>44</sup>

Als Beispiel wäre hier etwa die Serie *Gilmore Girls* zu nennen, bei der speziell die Frauenwelt eine starke Wiedererkennung mit den beiden Hauptfiguren entwickelt, die im Laufe des Plots, zahlreiche, jedem Mensch bekannte, Alltagssituationen meistern müssen und so einen intensiven Kontakt zum Rezipienten herstellen. Alternativ sind noch Liebesdramen zu nennen, die das sehr starke Gefühl von erfüllter, resp. unerfüllter Liebe übertragen.

Auf den Buddy Film bezogen wäre etwa die *Lethal Weapon* Reihe und der Charakter *Martin Riggs* zu nennen, welcher in allen Teilen mit Selbstzweifeln und starker Elegie zu kämpfen hat und diese Gefühle auf entsprechend, anfällige Zuschauer übertragen kann.

#### 6.1.4 Emotionale Desensibilisierung

Actionfilme und in dem Fall natürlich auch die Buddy-Filme, beinhalten häufig, bis immer, Gewaltszenen, was mit Sicherheit auch ein bedeutender Grund ist warum diese Genres, speziell bei Männern, so beliebt sind. Von Schlägereien, über Schusswechsel, bis hin zu brutalem Mord und Totschlag, gibt es gegenwärtig, scheinbar kaum noch etwas das die Zuschauer noch nicht gesehen haben. Hollywood muss in dem Fall wohl die Genres auch nicht mehr neu erfinden. Mit entsprechender Starpower und stetig neuen Schauplätzen, oder Effekten, stört es die Mediennutzer meist wenig das die Kerngeschichte oft dieselbe ist. In Bezug auf die erwähnten Genres spielt dieses im Folgenden eine wichtige Rolle, da es auf die Gewalt bezogen häufig zu einer nachhaltigen Abstumpfung kommt.

Krahe` definiert die emotionale Desensibilisierung, als Abstumpfung emotionaler Natur gegenüber Medienstimuli, die eine emotionale Erregung hervorrufen. Hervorgerufen wird dies durch die wiederholte Konfrontation mit den gleichen Reizen, oder ähnlichen. Es verringert sich dabei sowohl die Reaktion, bezogen auf

---

<sup>44</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 102 zit. n. Cohen, 2001



das subjektiv emotionale Erleben, als auch die physiologische Erregung des Rezipienten.<sup>45</sup>

Dem Buddy- Movie Genre, wohnt dieser Effekt häufig inne. Filme wie *Escape Plan* (Stallone, Schwarzenegger), oder *The Long Kiss Goodnight* (1996/Davis, Jackson), würden ohne regelmäßige, exzessive Gewaltszenen kaum funktionieren.

Ein sehr gutes Beispiel bilden hier auch erneut die Bud Spencer und Terrence Hill Filme, deren normatives Kernkonzept, häufige Schlägereien voraussetzt. Dies führt so weit, dass die Rezeption häufig mit Gelächter verbunden ist. Obwohl die Gewalt eher als Slapstick, statt als ernste Auseinandersetzung inszeniert ist, findet trotzdem eine stetige emotionale Desensibilisierung statt, was sicher auch an der Vorhersehbarkeit der Handlungen liegt.

### 6.1.5 Medienkompetenz

Die Medienkompetenz beschreibt den verantwortungsvollen Umgang mit Medienprodukten, sowohl bei der Auswahl, als auch bei der Rezeption. Sie bezieht sich aber auch auf die Kritik und die Gestaltung, welchen in der heutigen Zeit sicher eine immer größer werdende Bedeutung zukommt.

Die von Groeben definierten, sieben Prozessdimensionen zur Messbarkeit der Medienkompetenz beziehen sich in mehreren Punkten auf das zu untersuchende Genre. So ist etwa der medial, bewusste Umgang mit diesen Filmen wichtig, was bedeutet das sich der Nutzer der Fiktionalität des Medienproduktes bewusst ist und der möglichen Wirkungen.

Des Weiteren ist die medienbezogene Genussfähigkeit ein wichtiger Aspekt, da sie sicherstellt dass man sich im Medienangebot nicht verliert und eine eventuelle Sucht verhindert.

Abschließend für diesen Teil, kann noch das medienspezifische Rezeptionsmuster erwähnt werden, welches instrumentelle Fertigkeiten zur Anwendung und Enkodierung von Medienangeboten gewährleistet. Für den Actionfilmliebhaber heißt das, in der Lage zu sein die Inhalte zu verstehen.

Alle drei Punkte knüpfen hier unmittelbar aneinander an.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 102 zit. n. Krahe` et al., 2011

## 7 Genres und Soziologie

Im Folgenden wird ein mediensoziologischer Ansatz bei den Genres und speziell denen des Action und Buddy-Films, untersucht. Da die, im vorigen Teil besprochene, Medienpsychologie eine Inhärenz zu der hier untersuchten Forschung aufweist, ist eine genauere Betrachtung für die Aussagekraft dieser Arbeit notwendig.

### 7.1 Was ist Mediensoziologie?

Ziemann definiert die Mediensoziologie als Forschung die sich mit Wechselwirkungen zwischen der Gesellschaft, sowie den Medien und ihren Rezipienten befasst. Es geht, theoretisch, um eine angemessene und ausführliche Erklärung, bzw. Darlegung, verschiedener Strukturen, Prozesse und Formbildungen.<sup>47</sup>

Da es sich bei Filmen respektive, Buddy-Filmen, eindeutig um Medienprodukte handelt, werden im Anschluss zwei Forschungsmodelle vorgestellt die in Kohärenz zum Forschungsfeld, sowie zum Thema dieser Arbeit stehen.

#### 7.1.1 Typologie

Das erste deutsche Fernsehen, die ARD, hat zum Ende des letzten Jahrtausends ein sehr populäres und nachhaltiges Analyse- und Bewertungssystem entwickelt, welches die Verwendung elektronischer Medien in den Mittelpunkt stellt.<sup>48</sup>

Diese Mediennutzertypologie dient dem Sender als Instrument zur sinnvollen und operativen Planung des Inhalts. Es soll dabei der eindeutigen Festlegung und Formgebung aller Offerten und Programme förderlich sein. Unter Berücksichtigung von Lebensstilen und Geschmäckern und auch differenten Kulturen, wird die Ausbildung der Typen letztlich, am ehesten von soziodemografischen Aspekten gesteuert und dabei in besonderem Masse an dem des Alters.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl Trepte/Reinecke, 2013: S. 102 zit. n. Groeben 2004

<sup>47</sup> Vgl Ziemann 2006: S. 11

<sup>48</sup> Vgl Jäckel/Döbler, 2005: S. 56 zit. n. Oehmichen/Ridder, 2003: S. 32ff

<sup>49</sup> Vgl Jäckel/Döbler, 2005: S. 56-57 zit. n. Hartmann/Tebert, 2003: S. 19ff

Diese audiovisuelle Mediennutzertypologie teilt sich in neun Nutzergruppen auf, die im Folgenden erläutert werden.

### **Gruppe 1: Junge Wilde**

Mit einem durchschnittlichen Alter von Anfang 20, sind hierbei Menschen gemeint die das Fernsehen dem Radio zunächst, klar vorziehen. Die kommerziellen Sender genießen dabei eine klare Präferenz. Kulturangebote jeglicher Art und Weise, werden kaum wahrgenommen, weder im Fernsehen, noch in Schauspielhäusern, oder anderen Formen der sogenannten Hochkultur. Diese Gruppe ist sehr männerdominiert und bevorzugt ein hohes Maß an Reizen, Spannung und Aktionsorientierung im Bereich der Szenekultur.

Rezipienten aus dieser Kategorie sind aufgrund der Aktionssucht und der kurzweiligen Natur, potentielle Nutzer der Buddy-Film Formate und generell von bewegungsorientierten und schnelllebigen Medienprodukten.

### **Gruppe 2: Erlebnisorientierte**

Im Schnitt etwa 30 Jahre alt, ist die Männerdominanz hier wesentlich geringer. Der Hörfunk genießt eine stärkere Beliebtheit, obwohl das Fernsehen und dessen Privatsender auch häufig genutzt werden. Auch wenn eine durchaus ansprechende Bildung vorherrscht, wird die Hochkultur auch hier zu großen Teilen gemieden und die Suche nach Action und Spaß überwiegt.

Auch diese Gruppe ist von ihren Eigenschaften her ein ganz klarer Kandidat für die Buddy- Formate, da auch hier ein hoher Konsens zu den Motiven des Genres besteht.

### **Gruppe 3: Leistungsorientierte**

Im Alter zwischen 35 und 40 und auf einem hohen Bildungsniveau, genießt der Hörfunk, gegenüber dem Fernsehen, einen leichten Vorteil, wobei diese Medien eher unterdurchschnittlich genutzt werden. Ein starkes Interesse in kulturelle Angebote jedweder Natur, sowie ein breit gefächertes Musikgeschmack resultiert in häufigen Besuchen, entsprechender Veranstaltungen. Des Weiteren sind die Politik, die Wissenschaft und die Technik betreffende Themen, sehr beliebt.

Buddy-Film Nutzer sind in dieser Gruppe eher selten auszumachen, außer die Produkte weisen eine stärkere Tiefe auf. Die Fernsehformate des Genres haben hier

bessere Chancen gesehen zu werden, da speziell aktuelle Serien wie etwa *Elementary*, oder auch *Bones*, großen Wert auf Charakterzeichnung legen um damit auch eine gebildete Nutzerschicht ansprechen.

#### **Gruppe 4: Neue Kulturorientierte**

Knapp über 40, mit einer, ebenfalls unterdurchschnittlichen Nutzung von Funk und Fernsehen. Ein vielfältiges Spektrum an Kunst und Kultur erfährt eine hohe Rezeption. Die Bildung ist sehr hoch.

Diese Gruppe ist für die Nutzung jeglicher Buddy-Formate, nur bedingt qualifiziert und daher kaum relevant.

#### **Gruppe 5: Unauffällige**

Ebenfalls circa 40 Jahre alt, werden hier mitunter stark trivialkulturelle Medienprodukte ausgewählt. Die Sozioökonomie ist unter dem Durchschnitt. Radio und Fernsehen werden intensiv und häufig genutzt, mit starkem Fokus auf den kommerziellen Sendern. Die Frauenquote überwiegt hier leicht und das Bildungsniveau ist eher gering.

Durch das große Interesse an den Privatsendern ist das Potential Buddy-Formate zu nutzen, absolut vorhanden. Fernsehserien wie zum Beispiel: *Alarm für Cobra 11*, werden häufig rezipiert. Im Buddy-Movie Bereich ist für solche Nutzer eine starke Aktionsrate orientierungsrelevant.

#### **Gruppe 6: Aufgeschlossene**

Diese Gruppe ist etwa um die 50 Jahre mit leichter Dominanz der Männer. Hörfunk und Fernsehen werden der Kulturnutzung vorangestellt. Es wird eine ausgeglichene Rezeption der öffentlich rechtlichen und der Privatsender betrieben.

Schon der Name der Gruppe setzt voraus dass die Buddy-Formate hier gute Chancen auf Rezeption haben und dies entspricht gleichermaßen für Filme wie Serien.

#### **Gruppe 7: Häusliche**

Mit einem Durchschnittsalter von Anfang 60 werden Hörfunk und Fernsehen häufig genutzt und dabei speziell die öffentlich-rechtlichen Sender. Hochkultur hat nur geringen Stellenwert und das Bildungsniveau ist überschaubar.

Für die Buddy-Formatnutzung besteht hier, außer im Serienbereich, nur geringes Potential.

### **Gruppe 8: Klassisch Kulturorientierte**

Im Alter etwa Mitte 60, besteht ein hohes Kulturinteresse, aber auch eine gesunde Skepsis gegenüber neuen Kulturformen. Von Frauen dominiert, werden Radio und Fernsehen, zu gleichen Teilen gering genutzt. Privatsender haben dabei einen irrelevanten Status.

Buddy-Film Potential ist hier kaum zu erkennen, außer vielleicht im Krimibereich, oder bei Hollywoodklassikern.

### **Gruppe 9: Zurückgezogene**

Mit 65-70 Jahren, der älteste Typus, überwiegt die Frauenwelt in dieser Kategorie. Radio und besonders das Fernsehen werden, basierend auf starker Habitualisierung, häufig genutzt, mit Fokus auf den öffentlich-rechtlichen Sendern. Die formale Bildung ist wenig ausgeprägt.

Die Nutzung der Buddy-Formate steht hier im Konsens zur vorherigen Gruppe.<sup>50</sup>

### **Kurzfazit**

Als Zwischenresümee lässt sich feststellen, dass fünf der neun Gruppen mittleres bis erhöhtes Interesse am Sub Genre, das Gegenstand dieser Arbeit ist, aufweisen. Weiterhin ist zu bemerken, dass selbst die übrigen vier Kategorien in ihren habitualisierten Neigungen hin und wieder Platz für das genrespezifische Medienprodukt haben und somit im erweiterten Rahmen auch eine durchaus nennenswerte Zielgruppe darstellen. Ganz eindeutig geht hieraus hervor, dass Hauptrezipienten der Buddy-Formate in der Altersgruppe zwischen 18, bis 60 Jahren liegen, was ein hohes Kontingent an Möglichkeiten für die entsprechenden Produzenten bedeutet.

## **7.1.2 Das Milieu von Schulze**

Soziale Milieus versuchen Verbindungen zwischen der Mediennutzung und dem sozialen Zusammenhang, in welchem sich diese Nutzung abspielt, zu verdeutlichen.

---

<sup>50</sup> Vgl Jäckel/Döbler, 2005: S. 57-58 zit. n. Oehmichen, 2003: S. 34ff

Dabei berufen sie sich auf verschiedene Forschungskonzepte aus den Bereichen Lebensstil und Milieu, als solches. Soziodemografische Merkmale nebst bestimmten Verhaltensweisen, werden mit Lebensauffassungen, Grundsätzen, Wertvorstellungen, sowie Ästhetiken des Alltags verknüpft.<sup>51</sup>

Ein eher unbeachtetes, aber durchaus referenzielles Modell dieser Art stammt von dem Soziologen Gerhard Schulze. Gedacht als ein Paradigma der postindustriellen Gesellschaft, verweist es, infolge eines kulturgeschichtlichen Wandels, auf eine signifikante Ästhetisierung des Alltagslebens.

Schulze unterscheidet dabei fünf Milieus die einerseits vom Bildungsgrad und dem Alter ihrer Mitglieder charakterisiert werden und andererseits von Schemata des Alltags, den Lebensstilen, sozialen Gewohnheiten, Perzeption der Umwelt, sowie dem jeweiligen Selbstbildnis. Zur Messung dieser Schemata nutzt Schulze Skalen mit denen er die Personen den jeweiligen Milieus zuordnen kann. Im Folgenden wird dieses Modell genauer betrachtet.

Die alltagsästhetischen Schemata werden dabei in drei Teile getrennt:

Hochkulturschema, Trivialschema und Spannungsschema. Diese Schemata bringen verschiedene Bedeutungsebenen zum Ausdruck und werden durch die Begriffe Genuss, Unterscheidung und Lebensphilosophie ausgefüllt.

Das Hochkulturschema beinhaltet Eigenschaften des auserwählten Konsums was sich in vermehrter Nutzung entsprechender Medien, wie anspruchsvoller Musik, der Lektüre von Literatur und Publikationen (Zeit, Spiegel), sowie dem regelmäßigen Besuch von Museen und Theatern äußert.

Das Trivialschema kennzeichnet sich durch eine stark heimatverbundene Mediennutzung, etwa von Schlagermusik, Heimatfilmen und Romanen, Quizsendungen, sowie das Lesen der Yellow-Press.

Das Spannungsschema ist stark actionorientiert und zeichnet sich durch häufige Außerhausaktivitäten, wie zum Beispiel Kinobesuche o. Ä., aus. Des Weiteren herrscht eine große Vorliebe für Rock und Popmusik, sowie für Krimis und dergleichen.

---

<sup>51</sup> Vgl Jäckel/Döbler, 2005: S. 59

Kombüchen hat die Verknüpfung dieser Schemata mit den fünf Schulze Milieus, auf Basis einer großen Befragung, empirisch durchgeführt. Nachfolgend werden diese fünf Zusammenschlüsse kurz erläutert und abermals auf das zu untersuchende Buddy-Genre projiziert.

### **Unterhaltungsmilieu (mäßige Bildung, bis 40 Jahre)**

Weißt eine große Nähe zum Spannungs- und eine Distanzierung zum Trivial und Hochkulturschema auf.

Private Sender sind sehr beliebt, mit besonderem Fokus auf Action und Science Fiction Filmen. Es werden vornehmlich Klatschblätter, Jugend- und Programmzeitschriften gelesen. Mitglieder dieser Gruppe gehen gern ins Kino. Fazit: Eine Nutzung der Buddy- Formate ist nahezu garantiert.

### **Selbstverwirklichungsmilieu (gute Bildung, bis 40 Jahre)**

Es herrscht Nähe zum Spannungs- und Hochkulturschema. Eine Präferenz liegt auf den öffentlich rechtlichen, mit starken Zapp-Gewohnheiten. Leser der „Zeit“, Des „Spiegels“, von überregionalen Tageszeitungen, sowie von Comics. Intensive Nutzung des PCs und des World Wide Web.

Fazit: Nutzung der Buddy-Formate sehr wahrscheinlich, bis sicher.

### **Harmoniemilieu (niedrige Bildung, über 40 Jahre)**

Gekennzeichnet durch einen starken Fernsehkonsum, vornehmlich Talkshows, Volksmusik, sowie Gameshows. Zur Literatur zählen Boulevardblätter und Frauenzeitschriften. Bücher werden selten genutzt. Neue Medien werden nur vorsichtig genutzt.

Fazit: Nutzung der Buddy-Formate ist in geringem Maße zu erwarten.

### **Integrationsmilieu (durchschnittliche Bildung, über 40 Jahre)**

Es herrscht Nähe zum Trivial- und Hochkulturschema. Menschen dieser Gattung hegen sowohl Interesse für Informationen, als auch für leichte Unterhaltung.

Daneben steht die Lektüre von Tageszeitungen, aber auch von Büchern.

Fazit: Trotz der Distanz zum Spannungsschema, ist die Nutzung der Buddy-Formate aufgrund der Nähe zu seichter Unterhaltung durchaus gegeben, speziell im komödiantischen Bereich.

### **Niveaumilieu (hohe Bildung, über 40 Jahre)**

Enge Bindung zum Hochkulturschema, was ein großes Interesse an Printmedien und Büchern nach sich zieht. Das Fernsehen wird nur bei entsprechend hoher Qualität der Sendung genutzt.

Fazit: Nutzung der Buddy-Formate nur bei entsprechender Tiefe der Handlung und der Figuren gegeben. Als modernes Beispiel könnte etwa die Serie *Breaking Bad* genannt werden.<sup>52</sup>

### **Fazit:**

Vorab muss hierbei angemerkt werden dass diese Milieus natürlich nicht über eine definitive, sachliche Dichte verfügen. Ein Kritikpunkt ist dabei etwa die Nichtberücksichtigung beruflicher und regional bedingter Umstände. Wie so oft im Medienbereich ist ein absolut wasserdichter Diskurs nicht möglich, was wiederum verschiedene Gründe hat, wie etwa stetig wachsende Transparenz, oder schlicht das Überangebot an Medienprodukten. Doch trotz dieser Schwächen ist Schulzes kultursoziologische Betrachtung der Ästhetik des Alltags nach wie vor relevant und in der Markt und Mediaforschung hoch angesehen.<sup>53</sup>

Bei der Projektion der Milieus auf die Nutzung der Buddy-Formate fällt auf dass in allen fünf Bereichen unterschiedlich starkes Potential besteht, woraus sich erneut schließen lässt dass Buddy-Formate jedweder Art ein breites Spektrum an Rezipienten und Rezipientinnen ansprechen. Das Folgende befasst sich nun zunächst mit dem Inhalt und den Figuren des Beispielfilms *The Nice Guys*.

## **8 The Nice Guys**

### **8.1 Inhaltsangabe**

Der Film beginnt damit dass ein Auto in ein Haus kracht und anschließend eine junge Frau, vor den Augen eines kleinen Jungen stirbt. Wie man kurz darauf erfährt ist es die junge Pornodarstellerin Misty Mountains, deren Todesumstände ungeklärt bleiben, um damit die Geschichte zu eröffnen. Die Handlung spielt im Los Angeles der späten 70er Jahre.

---

<sup>52</sup> Vgl Jäckel/Döbler, 2005: S. 62-63 zit. n. Kombüchen, 1999: S. 101ff

<sup>53</sup> Vgl Jäckel/Döbler, 2005: S. 63



Der schräge, aber durchaus fähige Privatdetektiv Holland March, wird von einer älteren Dame engagiert deren Nichte zu finden, die Pornodarstellerin Misty Mountains. Als er jedoch erfährt dass diese ums Leben gekommen ist, gibt er die Suche auf. Im Zuge seiner Ermittlungen hatte March, unter anderem, die Spur einer jungen Frau namens Amelia aufgenommen, die kürzlich zusammen mit Misty in einem Porno mitgespielt haben soll. Dieses Mädchen hat zu ihrem Schutz den lizenzen Privatschnüffler Jackson Healy engagiert, was dazu führt das Letzterer und March sich kurz darauf zum ersten Mal begegnen. Healy ist mehr ein Schläger als ein Detektiv und macht dem tollpatschigen March unmissverständlich klar dass er aufhören soll nach Amelia zu suchen.

Dabei begegnet Healy auch erstmals Holly, der 13 jährigen Tochter von March. Als er kurze Zeit später von zwei Verbrechern attackiert und nach Amelia gefragt wird, gelingt ihm die Flucht. Als Ihm daraufhin klar wird das er wahrscheinlich den falschen Schnüffler zurechtgewiesen hat und jetzt selbst mit in der Sache steckt, bittet er March, gegen Bezahlung, mit ihm gemeinsam nach Amelia zu suchen. Als erstes finden sie heraus das Amelias Freund kürzlich ebenfalls ums Leben kam und das dessen Haus, mit dem Pornofilm darin, abgebrannt ist. Von zwei Bekannten der Verstorbenen erfahren sie das Amelia angeblich, später auf einer Party auftauchen soll. Als die beiden sich auf den Weg dorthin machen, fährt Marchs Tochter Holly, heimlich im Kofferraum mit. Sie wird daraufhin von March gefunden und in ein Taxi nach Hause gesetzt, aus welchem sie aber wieder flüchtet. Healy trifft sie später zufällig und schickt sie zum zweiten Mal nach Hause, was Holly abermals missachtet.

Weil die Getränke auf der Party umsonst sind, ist March nach kurzer Zeit betrunken und stürzt von einem Balkon. Unten angekommen sieht er zuerst Amelia und danach die Leiche eines Pornoproduzenten und zwar dem des besagten Films, in dem Misty und Amelia mitspielen. Währenddessen gerät Holly, bei der Suche nach Amelia, an einen der beiden Kerle (in den Credits als Blueface gelistet), die Healy verprügelt haben. In der Folge kann sie sogar verhindern das Amelia erschossen wird. Healy trifft zeitgleich auf den zweiten Gangster (In den Credits als Older Guy gelistet), und liefert sich eine brutale Schlägerei mit ihm. Als er ihn überwältigt hat entdeckt er Holly und ihren vermeintlichen Entführer. Als dieser kurz darauf von einem Auto überfahren wird, nutzt Healy die Gelegenheit und erwürgt den schwer verletzten Blue

Face. Kurz vorher hat dieser Healy noch verraten dass sein Auftraggeber bereits einen Profikiller geschickt hat, der sich um Amelia, Healy und March kümmern wird. Im Anschluss daran trifft das Duo auf Amelias Mutter, die Justizbeamtin Judith Kutner, von der sie erfahren das Amelia verschwunden ist, weil sie glaubt das ihre eigene Mutter sie umbringen lassen will. Letztere engagiert March und Healy daraufhin erneut, um ihre Tochter zu finden und zu beschützen. Am selben Abend führen die Männer das erste Mal ein emotional ehrliches Gespräch bei dem herauskommt das Healy eigentlich sehr unzufrieden mit seinem Leben ist und innerlich von vielen Zweifeln geplagt wird. March schafft es aber nicht ihm sehr lange zuzuhören, da er von den anstrengenden Ereignissen des Tages völlig erschöpft einschläft. Holly fragt kurz darauf nach ob Healy den jungen Blue Face, der bei der Party vom Auto überfahren wurde, getötet hat, oder ob er wirklich, wie von Healy berichtet, seinen Verletzungen erlegen ist. Healy bringt es nicht über sich dem Mädchen die Wahrheit zu sagen. Der knallharte Schlägertyp zeigt eine weiche Seite und stellt fest dass die Kleine ihm schon sehr ans Herz gewachsen ist.

Am nächsten Tag wird March bei einer Diskussion mit seiner Tochter mit deren Enttäuschung über den Verlauf ihres Lebens in den letzten Jahren konfrontiert und weiß sich, wie so oft, nur sehr oberflächlich zu rechtfertigen. Als er kurz darauf durch eine Adresse auf einem Notizzettel herausfindet wo sich Amelia gerade befinden sollte, wird der Konflikt zwischen ihm und Holly zunächst beendet. In dem Hotel das die Männer daraufhin aufsuchen, befindet sich bereits der Killer John Boy, vor dem Healy ja im Vorfeld gewarnt wurde. Dort angekommen werden sie Zeuge einer Mordserie und glauben das Amelia eines der Opfer ist. Unter leichtem Schock verlassen sie das Hotel wieder. Zurück im Auto sitzend, fällt die Gesuchte plötzlich vom Himmel und schießt mit einer Waffe in die Windschutzscheibe. Die Schnüffler bringen das Mädchen zunächst in Sicherheit. Sie verrät ihnen dass ihre Mutter kriminell, jedoch durch ihre hohe Position im Justizministerium nahezu unantastbar ist. Sie behauptet außerdem das alle Morde die bisher im Zusammenhang mit dem Fall passiert sind auf Judith Kutners Konto gehen und das der Film in dem sie mitgespielt hat, eigentlich ein protestantisches Statement gegen Umweltverschmutzung ist, statt nur ein Porno. March und Healy sind sehr skeptisch ob sie all das glauben sollen. Daraufhin erhält March einen Anruf der Sekretärin von Judith Kutner in dem sie ihn bittet 100.000 Dollar Lösegeld zu übergeben, da ihre Chefin angeblich erpresst wurde. Obwohl die Männer auch hier eher misstrauisch

reagieren, leisten sie der Bitte zunächst einmal Folge. Als March anschließend bei der Fahrt zur Übergabe einschläft und fast einen Unfall baut, finden er und Healy heraus, dass sie wertloses Papier transportieren und die ganze Lösegeldforderung nur ein Ablenkungsmanöver sein sollte, damit John Boy in der Zwischenzeit Amelia töten kann. Der Plan scheint aufzugehen als John Boy vorgibt der Arzt zu sein, den Kutners Sekretärin schicken wollte, um nach Amelia zu sehen. Bevor der Killer Letztere findet, bemerkt Holly den Betrugsversuch jedoch und kann anschließend fliehen. In der Folge liefern sich March und Healy eine wilde Schießerei mit dem Killer. Amelia nutzt die Gelegenheit zur Flucht und gerät wenig später, bei der Suche nach einer Mitfahrgelegenheit, zufällig an John Boy, der sie sofort, wie ursprünglich geplant, erschießt.

March und Healy versuchen anschließend Judith Kutner mit dem Mord zu belangen und müssen feststellen dass Amelia wohl Recht hatte und ihre Mutter tatsächlich unantastbar ist. Sie können ihr nichts anhängen und kehren mit Holly zu Marchs Haus zurück, wo sie den Fall eigentlich ad acta legen wollen, als plötzlich Misty Mountains Tante auftaucht und wieder behauptet Misty nach ihrem Tod gesehen zu haben. Bei einem anschließenden Besuch in Mistys Haus findet March heraus dass die alte Dame nicht Misty gesehen hat, sondern einen Film mit ihr darin, was bedeutet dass es eine Kopie geben muss, da der eigentliche Film ja im Haus von Amelias Freund verbrannt ist. Ein weiterer Notizzettel führt das Trio zu einer Automesse, auf welcher der Film vor einer großen Öffentlichkeit gezeigt werden soll, um somit auf den Umweltskandal durch die Automobilindustrie hinzuweisen. Um den Film zu bekommen müssen sie den Vorführer Chet finden, was Healy schließlich auch gelingt. Allerdings war John Boy wohl schneller und hat den jungen Mann, zusammengeslagen in einem Müllcontainer zurückgelassen. Von Chet erfährt Healy das der Film in einen anderen hineingeschnitten wurde. Older Guy schnappt sich währenddessen Holly und March, wird aber von March überrascht und stürzt in den Tod. John Boy hat in der Folge keine Geduld mehr und schießt auf den Projektor, um so den Film zu zerstören.

Holly schafft es in der Zwischenzeit an Diesen zu kommen und wirft ihn, in Bedrängnis aus dem Fenster. Healy schaltet fast zeitgleich John Boy, endgültig aus, verschont aber auf Drängen von Holly dessen Leben. March gelingt es derweil den Film doch noch an sich zu bringen.

Durch Diesen als Beweis für ihre Bestechlichkeit, schaffen es die Detektive doch noch Judith Kutner zu belasten und wohl ins Gefängnis zu bringen. Als sie danach erfahren dass die korrupten Autohersteller ungestraft davonkommen, endet der Film damit, dass March und Healy eine Privatdetektei namens „The Nice Guys“ eröffnen um somit, in Zukunft, gemeinsam Gutes zu tun.

## 8.2 Figurenanalyse:

### 8.2.1 Jackson Healy



Abbildung 19: Jackson Healy, bei seiner ersten Begegnung mit Holly

Healy ist ein eher verschlossener Charakter, der nicht viel von sich und seinem Wesen preisgibt. Er begegnet dem Zuschauer zunächst als kompromissloser und abgebrühter Schlägertyp, der sich auf keine langen Diskussionen einlässt. Dies wird im Film direkt zu Beginn untermauert, als er einen Kundenauftrag erledigt und ohne besondere Vorwarnung, sofort zu dem Mittel greift, dass er für Auseinandersetzung dieser Art am ehesten bevorzugt. Gewalt! Nach den Dingen zu urteilen die er in den ersten Minuten narrativ an den Zuschauer richtet, hat Healy kein besonders positives Bild von Jugendlichen und Menschen der damaligen Gegenwart, allgemein. Deutlich wird dies mit Aussagen wie: „Ehe ist, wenn man mit seinem größten Feind zusammenzieht. Darf man nie vergessen.“<sup>54</sup> Healy ist rein optisch auf den ersten Blick gar keine so einschüchternde Erscheinung. Er trägt eine Sonnenbrille, Jeans, eine blaue Lederjacke mit Hawaiihemd darunter und Freizeitschuhe. Die Attribute,

<sup>54</sup> The Nice Guys. Shane Black. US 2016. TC: 00:05:30-00:05:35

welche ihn hart und rücksichtslos erscheinen lassen sind lediglich sein Gesichtsausdruck und der Schlagring, den er genau in dem Moment präsentiert, als seine eigene Stimme als Narrator die Figur namentlich vorstellt. Kurz darauf zeigt er, bei dem bereits erwähnten Kundenauftrag, zum ersten Mal seine schlagkräftige Seite indem er der pädophilen Zielperson unmissverständlich klarmacht die Finger von der 13 jährigen Tochter seines Klienten zu lassen. Healy ist konsequent, aber wohl auch verbittert und abgestumpft. Seine gescheiterte Ehe, von der man im Laufe der Handlung erfährt, hat dazu noch beigetragen. Der Darsteller der Figur, Russel Crowe, beschreibt Jackson Healy als Typen der eigentlich nur nützlich sein möchte, aber bisher nicht über das Brechen von Knochen und das Eintreiben von Schulden hinausgekommen ist. Des Weiteren begreift er den Film als klassischen Stoff, bei dem zwei unvollkommene Männer, sich gegenseitig ergänzen. Außerdem spricht er beiden Charakteren, trotz ihrer moralischen Abwege, Aufrichtigkeit zu <sup>55</sup> Die erste Begegnung mit Holland March ist ein weiterer Beweis für seine harte Gangart. Die Tatsache dass dieser versucht sich zu wehren, führt hier dazu das Healy ein noch überzeugenderes Argument als bei seinem ersten Opfer verwendet indem er March zur Unterstreichung seiner Forderung, zum Abschied den Arm bricht. Im Laufe des Films gibt es aber immer wieder Momente in denen er die harte Schale ablegt. Den ersten dieser Art, erlebt der Rezipient kurz nachdem Healy, March seine Nachricht überbracht hat. Dessen Tochter Holly spricht ihn an als er gerade in sein Auto steigen will und schenkt ihm einen Kakao. Er mag sie sofort und ist sehr nett zu ihr, auch wenn er sie, bezüglich seines Besuches bei ihrem Vater, natürlich anlügt. In einer späteren Szene, die in der Inhaltsangabe bereits angedeutet wurde, gibt Holly ihm zu verstehen das sie ihn für einen guten Menschen hält und rührt den harten Kerl damit zu Tränen. Hier erreichen seine Selbstzweifel einen vorläufigen Höhepunkt, auch weil er durch die unschuldige Zuneigung des Kindes wahrscheinlich zum ersten Mal seit Langem wieder erfährt, was es heißt ehrlich gemocht zu werden. Obwohl es nie zur Sprache kommt, ist man geneigt zu denken das Healy entweder Kinder hat die er nur selten sieht, oder insgeheim den Wunsch nach einer Familie sowie einem normalen Leben hegt und deshalb einen für seine Verhältnisse so emotionalen, fast väterlichen Faible für Holly entwickelt. Er ist im Prinzip die Verkörperung des harten Schale, weichen Kern Stereotypen. Dies ist nicht nur ein deutliches Merkmal der Buddy Film Formate, sondern auch der Grund warum

---

<sup>55</sup> Vgl The Nice Guys. Shane Black. US 2016. Extras/Interviews/Russel Crowe TC: 00:01:21-00:01:57

der Zuschauer den Charakter schnell sympathisiert und partiell auch Mitleid für ihn und sein farbloses Dasein empfindet. Besonders in den Momenten resp. Szenen, in denen er sich öffnet, ist dies der Fall. Die Zusammenarbeit mit March und Holly, sowie das Beschützen Letzterer in diversen Situationen, führt dazu das Healy nicht nur die Lust am Leben langsam zurückgewinnt, sondern primär auch der Wunsch nach einem familiären Umfeld und Menschen die ihn lieben genährt wird.

### 8.2.2 Holland March

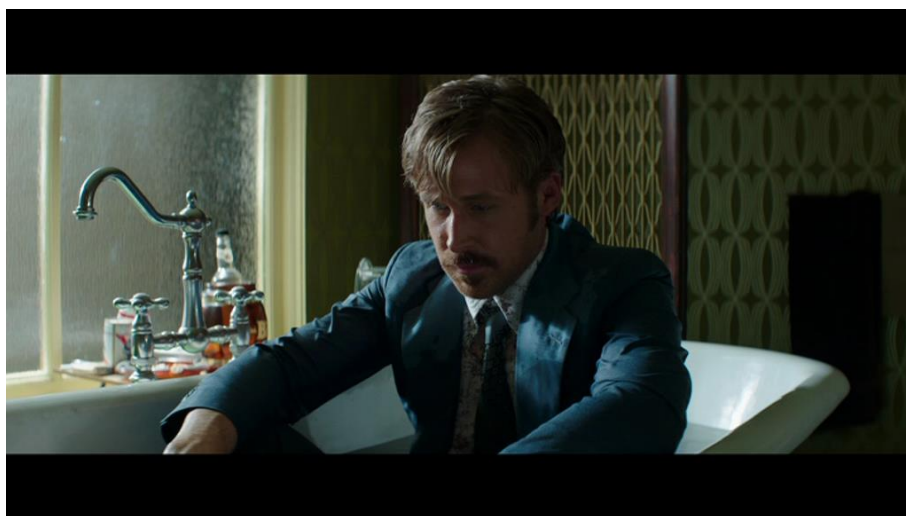


Abbildung 20: Holland March in seiner ersten Szene

March ist oberflächlich betrachtet das genaue Gegenteil von Healy. Er wendet bei seinen Ermittlungen statt Gewalt, lieber seinen Verstand an, was im Laufe der Handlung nicht immer funktioniert. Als er sich, im selben Stil wie Healy zuvor, narrativ selbst vorstellt, übermitteln seine Aussagen ein Trauma, welches er immer noch nicht verarbeitet hat, hervorgerufen durch den Tod seiner Frau. Er ist sich relativ im Klaren über seine Schwächen und spricht dies auch offen aus, wenn er etwa davon erzählt wie seine Frau stets sagte er würde Dinge nie zu Ende bringen und ihr dahingehend zustimmt.<sup>56</sup> Diese Offenheit unterscheidet ihn auch schon deutlich von Healy. Seit dem Verlust seiner Frau ist er stark dem Alkohol zugewandt, was seinen Ermittlungen oftmals im Weg steht. Er leidet, wie sein Kollege, unter starken Selbstzweifeln wodurch sein Verhältnis zu seiner Tochter Holly auch zunehmend belastet wird. March begegnet dem Zuschauer häufig als oberflächlicher und ignoranter Trottel mit soziopathischen Zügen und ist hauptverantwortlich für die lustigen Passagen des Films. Seine Dialogführung bei zwischenmenschlich

<sup>56</sup> Vgl. The Nice Guys. Shane Black. US 2016. TC: 00:06:45-00:06:53

relevanten Themen ist zudem oftmals von Realitätsverlust und kindlicher Naivität geprägt. Dem gegenüber glänzt er aber auch in regelmäßigen Abständen mit einer hohen, detektivischen Spürnase, wenngleich er seinen eigentlichen Geruchssinn durch einen Unfall verloren hat. Die Figur pendelt in gewisser Weise zwischen dem sprichwörtlichen Genie und dem Wahnsinn. Als Rezipient ist man geneigt March als den transparenteren der beiden Charaktere zu betrachten, da er seine Schwächen häufig und oftmals auch überzeichnet darstellt. Viele der Situationen in die er verwickelt wird outen ihn zudem als chronischen Glückspilz, was er gegen Ende des Films auch ähnlich definiert, als er behauptet unbesiegbar zu sein.<sup>57</sup> Diese, zum Teil spektakulären Sequenzen sind zudem auch deskriptiv für das Genre und den ausladenden Hollywood-Stil. March ist trotz der eben erwähnten, vermeintlichen Transparenz bei genauerer Betrachtung, insgesamt, schwerer einzuschätzen als Healy, da er diese stark differenten Seiten hat. Bei der Auswertung einer Ermittlung etwa, erzählt er Healy das er nur deshalb in den Pool gesprungen ist, weil er die darin schwimmenden Meerjungfrauen befragen wollte.<sup>58</sup> Eine Aussage die, trotz Trunkenheit, jeden gesunden Menschenverstand beugt, aber offensichtlich ernst gemeint ist. Dem gegenüber steht eine Szene, in der er fast schon brillant, anhand verschiedener Hinweise erkennt warum Misty Mountains` Tante behauptet ihre Nichte, 2 Tage nach deren Tod gesehen zu haben. Der Spagat zwischen kognitiver Schärfe und völliger Dummheit, bzw. Naivität, ist des Öfteren so groß, dass es schwer fällt zu entscheiden welche Züge überwiegen und die Figur wirklich ausmachen. Ein Indiz für das positivere Urteil ist sicher die Tatsache das March über große Teile des Films angetrunken ist, was sogar regelmäßig dazu führt das er seine 13 Jahre alte Tochter den Wagen fahren lässt, obwohl es gesetzlich verboten ist. Von außen betrachtet kann der Alkohol also durchaus als Ursache für die vielen unqualifizierten Äußerungen und die Fettnäpfchen angesehen werden. Wie sein Kollege Healy, hat auch March immer wieder offene Momente, obwohl es, wie aus den vorangegangenen Untersuchungen bereits hervorgegangen, bei ihm schwieriger ist diese zu erkennen. Neben seinem ehrlichen Monolog zu Beginn, ist unter anderem folgende Szene Beispiel für das Aufblitzen seines wahren Charakters. Als er bei der Party, auf der er und Healy Amelia suchen, erfährt das Holly in Schwierigkeiten steckt und vermeintlich entführt wurde, setzt er sich ohne auch nur eine Sekunde zu überlegen in Bewegung, stiehlt ein Auto und nimmt mit

<sup>57</sup> Vgl. The Nice Guys. Shane Black. US 2016. TC: 01:38:52-01:38:57

<sup>58</sup> Vgl. The Nice Guys. Shane Black. US 2016. TC: 00:45:17-00:45:23

quietschenden Reifen die Verfolgung der Verbrecher auf. So zeigt er dem Rezipienten seine bedingungslose Liebe zu Holly und das ihm, entgegen den Eindrücken die er in anderen Sequenzen vermittelt, das Wohl seiner Tochter über alles geht. Eine mögliche Ursache welche diese Liebe noch verstärkt hat, wird im Anschluss daran geliefert, als der Zuschauer durch Holly erfährt das ihr Vater sich insgeheim die Schuld am Tod seiner Frau gibt, die bei einem Brand ums Leben gekommen ist, der durch einen undichten Ofen verursacht wurde. March hatte es nicht bemerkt, da er ja seinen Geruchssinn verloren hat und entgegen seinen Versprechungen, den Ofen auch bis zu diesem Zeitpunkt nicht repariert hatte. An dieser Stelle, etwa in der Mitte des Films, ist der Rezipient geneigt sich zu fragen welcher der beiden Männer emotional und psychisch schwerer geschädigt ist. Die Ereignisse führen allerdings auch dazu dass nicht nur eine weitere Annäherung der beiden Hauptfiguren stattfindet, sondern auch der Zuschauer dezisiv an die Charaktere heranrückt.

### 8.2.3 Holly March



Abbildung 21 : Holly March bei einer Begegnung mit Healy

Das 13 jährige Mädchen ist die Tochter von Holland March und auf den ersten Blick ein ganz normaler Teenager. Zu Beginn trifft sie zunächst auf Healy und erweckt sofort einen sehr freundlichen und sympathischen Eindruck beim Rezipienten. Sie wirkt offen, kontaktfreudig und hat allem Anschein nach, zwischenmenschlich keine Berührungsängste. Sie liebt ihren Vater, ist aber auch zunehmend gestresst und genervt von seiner Inkonsequenz und seinen leeren Versprechungen. Wie March, hat Holly ein gutes Gespür für intertextuelle Zusammenhänge und ist mit einer



gesunden Neugier ausgestattet. Ihre stellenweise Missachtung von Regeln und Geboten ist darin zu großen Teilen begründet, hat aber auch etwas mit Trotz gegenüber ihrem Vater und dessen selbstzerstörerischem Lebenswandel zu tun. Sie vermisst ihre Mutter sehr und die Familie welche durch ihren Verlust zerstört wurde. Dieser Zustand wird verdeutlicht, wenn sie regelmäßig das verlassene Grundstück aufsucht, wo früher das Haus ihrer Familie stand. Sie nimmt dort wohl eine Art Auszeit und kann durch das schwelgen in Erinnerungen, sowie das Lesen von Büchern offenbar entspannen. Im Film wird sie dabei zweimal von Healy gesehen. Ihr labiler und alkoholkranker Vater zwingt sie in gewisser Weise dazu sich ihrem Alter voraus zu benehmen und schneller erwachsen zu werden, was sich auch schon einmal in unkontrollierten Wutausbrüchen entlädt. In einer Szene etwa, ärgert sich Holly über die Ignoranz und den chronischen Alkoholkonsum von March und wirft ihm mehrere Dinge vor die sie frustrieren. Sie sagt er wäre der schlechteste Detektiv der Welt und das ihn keiner mag weil er ein trinkender und betrügerischer Loser ist den sie hasst.<sup>59</sup> Mehrere Einstellungen im Film bestätigen die schwankende Stimmung des Mädchens, was ihren Vater betrifft. Die jeweiligen Bilder zeigen Holly oft mit zweifelnden Gesichtszügen. In einer Szene nach der besprochenen, emotionalen Mitte des Films, wartet Healy auf seine neuen Kollegen und wird Zeuge wie Holly den betrunkenen March zum Treffpunkt chauffieren muss, da er am Nachmittag bereits so stark alkoholisiert ist, dass es ihm nicht mehr möglich ist selbst zu fahren. Während March, fröhlich die Musik aus dem Radio mit summt, sitzt Holly mit versteinerter Miene am Steuer und wirft ihrem Vater am Ende der Fahrt einen Blick zu der die berühmten Bände spricht. Als March kurz darauf vor Healy verschweigt das er mit der Kleinen noch in einer Bar war, lässt diese ihn genervt aufliegen, was zeigt das der Alkoholismus ihres Vaters wohl mit die stärkste Belastung für Holly ist.<sup>60</sup> Dass sie ein sehr sensibler und empathischer Mensch ist wird nicht nur in diesen Szenen deutlich. Im Laufe der Handlung hat sie immer wieder Mitleid mit den Bösewichten, obwohl diese rücksichtslose Verbrecher sind, die kaum Mitleid verdienen und speziell John Boy sich vom ersten Moment seines Auftritts an, als in jeder Hinsicht gewissenloser und eiskalter Killer präsentiert. Das Holly am Ende selbst für so einen Menschen Mitleid empfindet, ist wohl auch zu großen Teilen ihrem Alter zuzuschreiben und dem erstrebenswerten, aber doch kindlichem Wunsch nach Unbeschwertheit und einem friedlichen Dasein.

<sup>59</sup> Vgl The Nice Guys. Shane Black. US 2016. TC: 01:02:58-01:03:22

<sup>60</sup> Vgl The Nice Guys. Shane Black. US 2016. TC: 01:00:59-01:01:46

### 8.2.4 Amelia Kutner



Abbildung 22: Amelia Kutner im Gespräch mit Healy

Die junge Umweltaktivistin läuft den ganzen Film über davon und leidet unter dem schlechten Verhältnis zu ihrer Mutter. Amelia ist das typische, hilflose Opfer, welches ohne Schutz kaum Überlebenschancen hat. Sie neigt zu einem stark hysterischen und ängstlichem Verhalten bedingt durch die Extremsituation in der sie sich befindet. Der Quell aus Korruption, Hinterhalten und der Gleichen, hat dazu geführt dass sie enorm misstrauisch geworden ist, selbst den Menschen gegenüber die sie schützen wollen. Dies ist auch der Grund warum sie letztlich doch noch ermordet wird.

### 9.2.5 Judith Kutner



Abbildung 23: Judith Kutner in einer Szene mit March und Healy

Die Mutter von Amelia ist, wie sich nach und nach herausstellt, die Drahtzieherin, sämtlicher Verwicklungen in die die beiden Detektive, sowie Amelia und deren Vertraute geraten. Die Darstellerin der Figur, Kim Basinger, bezeichnet den Charakter als hart und konsequent. Als eine Frau mit klaren und bedeutenden

Überzeugungen. Sie ist aber ebenso eine sehr komplizierte und ungewöhnliche Person, was im Kontext sicher auf die folgeschweren Entscheidungen bezüglich ihrer Tochter abzielt.<sup>61</sup> Die wenigen Informationen die der Rezipient im Laufe des Films bekommt lassen von Beginn an auf ein schweres Bindungsproblem zu ihrer Tochter schließen, vermutlich bedingt durch mangelnde, mütterliche Kompetenz, oder auch Abstumpfung durch den Beruf und die kriminellen Machenschaften.

### 8.2.6 Older Guy und Blueface

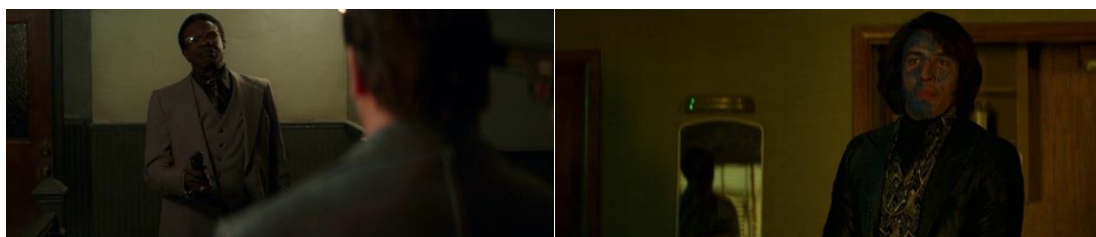


Abbildung 24 und 25: Older Guy (links), Blueface (rechts)

Die beiden Eintreiber sind die ersten, echten Verbrecher die im Film auftauchen und Healy angreifen. Das Duo besteht aus einem jüngeren Mann und einem der wohl schon sehr lange im Geschäft ist. Im Laufe des Dialogs mit Healy, stellt sich schnell heraus dass der jüngere Blueface noch ein Anfänger im Geschäft ist und vielleicht auch zu viele Gangster-Filme gesehen hat. Als er auf überhebliche und anmaßende Weise versucht den abgebrühten Detektiv zu beeindrucken, wirkt es fast unfreiwillig komisch. Sein wesentlich erfahrenerer Partner scheint in der Sequenz recht genervt von seinen Versuchen. Im ersten Eindruck wirken die beiden wie eine Art Pendant zu March und Healy. Older Guy ist der ruhige, aber knallharte Schläger, während Blueface die Rolle des naiven Trottels verkörpert. In späteren Szenen wird noch deutlicher dass older Guy der wesentlich verlässlichere Verbrecher ist, während Blueface seine ständige Überheblichkeit, letztlich mit dem Leben bezahlt.

<sup>61</sup> Vgl. The Nice Guys. Shane Black. US 2016. Extras/Interviews/Kim Basinger TC: 00:0:33-00:00:53

### 8.2.7 John Boy



Abbildung 26: John Boy bedroht Holly und deren Freundin

Der Killer wird geschickt um sowohl Amelia, als auch alle die auf der Suche nach ihr sind zu beseitigen. Er entpuppt sich schnell als vollkommen skrupelloser Sadist, der vor nichts Halt macht und jeden töten wird, der sich ihm in den Weg stellt. Diese Kaltblütigkeit ist nahezu das Einzige, was man über das Wesen der Figur erfährt. Er wirkt wie eine gut funktionierende Maschine und hebt sich somit noch einmal klar von den weiter oben genannten Verbrechern ab. Egal wann und wo er zuschlägt, es passiert schnell und kompromisslos. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist die Ermordung Amelias, welche den Rezipienten für einen Moment sprachlos zurücklässt. In dieser Szene wird auch noch einmal unterstrichen warum John Boy als Vorzeigeprofi gilt. Zudem widerlegt er mit seiner Arbeitsweise simultan ein uraltes Filmklischee, laut dem der Mörder immer scheitert weil er, statt schnell zu handeln, erst noch seinen Plan ausplaudert und dem Opfer so genügend Zeit verschafft um Hilfe zu bekommen bzw. sich selbst zu helfen. Amelias Zeitfenster beträgt im Film genau zwei Sekunden.

### 8.3 Biografisches zum Regisseur und Drehbuchautor

Shane Black wurde am 16.12.1961 in Pittsburgh, Pennsylvania, als Sohn eines Druckers geboren. Nachdem er mit seiner Familie nach Kalifornien gezogen war, studierte er an der UCLA Theater und Film. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits zahlreiche Comic Strips, Kurzgeschichten und journalistische Schriften verfasst. Noch während seines Studiums entschied sich Black, auf Anraten eines Kommilitonen sein Hobby zum Beruf zu machen und fing damit an Drehbücher zu schreiben. 1987 schrieb er in etwa sechs Wochen das Drehbuch für einen Action-Film namens Lethal Weapon. Die Warner Brothers Studios kauften ihm Dieses für

250.000 Dollar ab und noch im selben Jahr entstand der Film „Lethal Weapon- zwei stahlharte Profis“, welcher mittlerweile als Klassiker des Buddy-Movie, oder auch Buddy-Cop Genres gilt. Nach dem großen Erfolg des Films plante Warner ein Sequel für das Black ebenfalls das Drehbuch verfassen sollte, wozu es, aufgrund von internen Unstimmigkeiten bezüglich des Handlungsverlaufs, letztlich jedoch nicht kam. Für den Titel „The Last Boy Scout“ erhielt er 1991, 1,75 Millionen Dollar. Letzterer, gilt unter Filmkritikern ebenfalls als Klassiker des modernen Actionkinos. Weitere, signifikante Arbeiten in der Folge waren die Überarbeitung des Drehbuches zu dem 1993 erschienenen Film „Last Action Hero“, sowie dem 1996 veröffentlichtem Action Film „The Long Kiss Goodnight, für welchen Black die Rekordsumme von 4 Millionen Dollar erhielt. Da beide Filme kein ausreichendes Einspielergebnis an der Kinokasse generieren konnten, zog sich Black für längere Zeit zurück, bevor er 2005 sein Regiedebut mit dem Neo Noir Krimi „Kiss Kiss Bang Bang“ gab. Seit dieser Arbeit hat sich Black in Hollywood auch als Regisseur etabliert, was er mit dem Kino Blockbuster „Ironman 3“ ,im Jahre 2013 bestätigte. Seine aktuellste Regie und Drehbucharbeit ist der Film „The Nice Guys“, welcher, obwohl von Kritikern gelobt, an der Kinokasse hinter den Erwartungen blieb.<sup>62</sup>

#### **8.4 Buddy-Movie- Projektion auf den Beispielfilm**

Der us-amerikanische Filmkritiker Owen Gleiberman beginnt sein Review des Films „The Nice Guys“, wie folgt: „Russell Crowe and Ryan Gosling score in Shane Black's latest lethal weapon, a crackerjack '70s comedy of aggression.“<sup>63</sup> In diesen, einleitenden Worten steckt bereits ein eindeutiger Hinweis dass es sich hierbei um ein Buddy- Movie handelt, indem Gleiberman den Film quasi als Lethal Weapon Variante betitelt. Der britische Kritiker Robbie Collin hingegen, vertritt einen leicht differenzierten Ansatz: „Thrillers about girls who vanish into the twilit murk of Los Angeles aren't typically multi-coloured, laugh-a-minute affairs. But the new film from Shane Black takes one of the most sinister movie genres of them all – film noir – and shakes it into side-clutching comedy.“<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Vgl <http://www.kino.de/star/shane-black/>

<sup>63</sup> <http://variety.com/2016/film/reviews/the-nice-guys-review-russell-crowe-ryan-gosling-1201771964/> 17.05.17

<sup>64</sup> <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/05/15/the-nice-guys-review---crowe-and-gosling-are-a-classic-odd-coupl/> 17.05.17

Wie genau The Nice Guys zu kategorisieren ist wird im Folgenden untersucht, wobei chronologisch auf die vorab erarbeiteten Fakten und deren Konsens zum Film eingegangen wird.

Um an den ersten Teil der Arbeit anzuknüpfen muss zunächst, lediglich geklärt werden ob der Film kategorisierbar ist, bzw. einem Genre zugeordnet werden kann, was auf The Nice Guys natürlich zutrifft. Im Internet und in diversen Publikationen wird er als Mischung aus Action-, Krimi-, Komödie und Thriller bezeichnet. Das Buddy-Sub Genre wird dabei häufig erst in der eigentlichen Filmkritik erwähnt, was aber nicht ungewöhnlich ist, da die Sub Genres in den Medien meist einer Überkategorie unterstellt werden. Als Fazit bleibt stehen: Der Film kann einem Genre, respektive mehreren Genres zugeordnet werden.

### **8.5 Wieviel Action-Genre steckt im Film**

Was den einfachen Ablauf betrifft, ist The Nice Guys dem Action-Genre nicht sehr ähnlich, da die Nachvollziehbarkeit der Handlung doch ein erhöhtes Maß an Aufmerksamkeit erfordert und die Struktur der Geschichte durchaus komplex ist. Ein Attribut welches dem klassischen Actionfilm meist abgeht.

Bezüglich der weiteren, signifikanten Eigenschaften des Action-Genres weist der Film jedoch einige Parallelen auf.

Wie im klassischen Actionfilm wird auch hier die Handlung durch, teilweise extrem gewalttätige Sequenzen vorangetrieben. Der Kampf Gut gegen Böse spielt eine große Rolle, ebenso wie der Gebrauch von Schusswaffen und häufiger Gewalt. Der Film enthält zudem auch einige, waghalsige Stunts, sowie einen spannungssteigernden Stil der allerdings auch häufig mit Elementen des Krimis umgesetzt wird. Der im Mittelpunkt stehende, starke Mann wird in The Nice Guys meist von Jackson Healy verkörpert, welcher nicht nur phänotypisch in dieses Bild passt, sondern auch hauptverantwortlich für die meisten der harten Gewaltszenen zeichnet. Ein letztes, bedeutendes Merkmal das zum Tragen kommt ist die Rettung der hilfebedürftigen Frau, oder in diesem Fall des Mädchens.

---

Als Zwischenfazit kann festgehalten werden dass der Actionfilm eine unübersehbare Inhärenz zum Beispiel dieser Arbeit aufweist. Speziell die Kampfszenen sind, wie erwähnt, sehr brutal und das aufregende Finale würde genauso gut in einem reinen Actionfilm funktionieren. Holland March ist dabei ein wesentlicher Bestandteil und vollführt die meisten der teilweise sehr verrückten Stunts. Auffallend ist auch das selbst die zwölfjährige Holly March an einigen der Gewaltszenen beteiligt ist und dabei eher austellt als einsteckt. Schemenhaft betrachtet könnte man sagen das Healy für die brutale Gewalt und March für die tollpatschig, akrobatischen Stunts im Film verantwortlich ist. Ein Paradigma das sicher nicht zufällig zum Tragen kommt.

### **8.6 Wieviel Krimi steckt im Film?**

Bezieht man sich auf die Aussagen von Grob, dann ist *The Nice Guys* von der Definition her ein Krimi. Es finden zahlreiche Verbrechen statt und die Dramaturgie des Ablaufs, sowie die dafür verwendeten Schauplätze, finden ebenfalls Anwendung. Durch die verzweigte Geschichte ist ebenso eine gewisse Doppelbödigkeit zu erkennen, welche bis zum Ende Fragen offen lässt. Auch die von Grob erwähnten, düsteren Figuren sind etwa in Form von John Boy, Judith Kutner und in gewisser Hinsicht auch Healy, durchaus vertreten. Das Verbrechen zu Beginn der Handlung ist im Film genauso vorhanden wie die exzentrischen, ambivalenten Ermittler, die in Folge dessen in Erscheinung treten. Die Unfähigkeit der Protagonisten sich einer gesellschaftlichen Gruppe zuzuordnen ist ebenfalls, definitiv zu erkennen. Einzig der Schauplatz, respektive die Schauplätze, befinden sich nicht in der durchschnittlichen Gesellschaft, sondern in einem zwielichten und von Kriminalität geprägten Milieu. Diese Eigenschaft des Films deutet allerdings an welche generische Zugehörigkeit noch vorhanden ist. In einigen Besprechungen von *The Nice Guys*, wird er als Film Noir bezeichnet, ein Attribut das aus verschiedenen Gründen zutrifft. Zunächst ist die, einem Thriller inhärente Spannung gegeben, welche speziell in der zweiten Hälfte in den Vordergrund rückt. Es gibt Detektive und jede Menge „Gangster“. Das kriminelle Milieu trägt zur Erzeugung der, für das Sub Genre deskriptiven, negativen Weltanschauung bei. Pessimistische und abgestumpfte Figuren prägen die Geschichte und fördern die erwähnte Negativität. Es bleibt festzuhalten dass der Krimi, bzw. die Film Noir Variante des Krimis, ein ausschlaggebender Bestandteil des Beispielfilms ist, wozu nicht zuletzt auch die Epoche beiträgt in der sich alles abspielt.

### **8.7 Wieviel Komödie steckt im Film?**

Eine klar erkennbare Absicht des Filmes ist es den Rezipienten in regelmäßigen Abständen zum Lachen zu bringen, was in den meisten Fällen der Verantwortung von Holland March obliegt. Der klassische Dialogwitz findet den kompletten Film über Anwendung in Form des ungleichen Ermittlerduos. Des Weiteren arbeitet der Regisseur aber auch mit einigen skurrilen und dem Klamauk ähnelnden Szenarien. Ein Vorhaben das abermals, hauptsächlich von der Figur des March umgesetzt wird. Healy ist immer dann am witzigsten, wenn er trockene Kommentare zu seinem Partner bzw. der Gesamtsituation abgibt. Auch die der Komödie häufig zugrundeliegende Gesellschaftskritik findet Anwendung. Beispiele dafür sind der im Laufe der Geschichte häufig erwähnte Umweltskandal und dessen Umstände, sowie auch authentische Verwicklungen und Geschehnisse der 70er Jahre, die aufgegriffen werden um Humor zu erzeugen. Die Protestanten gegen Luftverschmutzung sind ein Beweis hierfür, oder auch die in jeder Hinsicht schmutzige Pornoszene.

### **8.8 Ist „The Nice Guys“ ein Buddy Movie?**

Um diese Frage endgültig zu klären wird zunächst auf die vorab beschriebenen, rekursiven Verhältnisse eingegangen.

Die ungewollte Zusammenarbeit der Ermittler kommt im Film grob zum Ausdruck, obwohl man hier berücksichtigen muss dass in dem dargestellten Milieu permanent Zweckgemeinschaften geschlossen werden, woraus sich schließen lässt das dieses Verhältnis nur in etwa zutrifft. Die Skrupellosigkeit der Antagonisten ist an den Figur-Beispielen der Judith Kutner, des John Boy und an Older Guy und Blueface zu erkennen, wobei die beiden letzteren ihrer suggerierten Attitüde leicht hinterherhinken. Der Motivator durch eine Bindung zu den geschädigten Personen kommt in einer leicht abgewandelten Form zum Vorschein. Einerseits ist das Honorar für die Detektive, sowie die Jugend der Gesuchten Amelia ein Motivator und zum anderen greift der bezeichnende, emotionale Faktor immer dann wenn Holly in Gefahr ist. Weiterhin kommt es im Film zu mehreren Mordanschlägen gegen die Ermittler und deren Verbündete. Die Beugung des Gesetzes ist im Film quasi ein grundlegendes Paradigma, da sich alles in einem doppelbödigen Milieu abspielt und sowohl March als auch Healy mehrfach die Gesetzte missachten. Besonders Healy



betreibt sein Geschäft im Prinzip permanent außerhalb der Richtlinien. Die in Punkt 5 genannte Ermordung der Antagonisten, findet aus emphatischen und sozialen Gründen nicht statt. Nur die Handlanger Blueface und older Guy werden ermordet, respektive kommen ums Leben. Die systematische Annäherung der Protagonisten ist von Anfang bis zum Ende im klassischen Muster vertreten, welches sich dabei mehr an Filmen wie *Lethal Weapon*, oder *Schlappe Bullen beißen nicht* (1988), orientiert, als beispielsweise an den Walter Hill Varianten, in denen die Ethnizität der Männer nur eine sehr langsame Annäherung zulässt. Damit ist an dieser Stelle gleichzeitig die besprochene These des Anti-Buddy Films widerlegt, die am Beispiel des Hill-Films *Bullet tot he Head*, kurz untersucht wurde.

Die deskriptiven Dialoggefechte sind ebenfalls mehrfach vertreten, ebenso wie die brutalen Konfrontationen mit den Antagonisten.

Als letztes iteratives Verhältnis bleibt die filmabschließende Form der Resozialisierung und der gegenseitigen Dankbarkeit, die in *The Nice Guys* wieder leicht variiert wird, indem die Männer nach der nur minder zufriedenstellenden Klärung des Falles beschließen, gemeinsam weiter gegen das Verbrechen zu kämpfen.

### **8.8.1 Die Ikonografie von *The Nice Guys***

Die semantischen Parameter der in Punkt 5.1 vorgenommenen Aufzählung sind im Film bis auf eine Ausnahme, komplett vertreten. Der nicht zutreffende Faktor hat den einfachen Ursprung das die Protagonisten keine Polizisten sind und demnach auch kein Polizeirevier zur Verfügung steht. Ansonsten gibt es die Großstadt (Los Angeles), die stilisierten Bildwelten, die starke Körperlichkeit und Agilität, die fortwährende Schusswaffenpräsenz, sowie die theatralische Gewaltdarstellung.

### **8.8.2 Die ideologische Semantik**

Die Klischees und Strukturen, emotionalen Ursprungs sind im Film wie folgt vertreten:

- Das Aufwiegen des kaputten Privatlebens durch die Relation zum Partner, findet besonders durch Healy statt und dabei speziell durch die entstehende Bindung zu Marchs Tochter Holly
- Das homosoziale Band zwischen den Männern als Zuflucht entsteht nur sehr langsam, bedingt durch die exzentrische Natur der jeweiligen Figuren

- Die oppositive, soziale Stellung der Antagonisten wird besonders durch die Position von Judith Kutner verkörpert
- Der Handlungsort als Frontier kann in Form des Pornomilieus verstanden werden
- Die Rücksichtslosigkeit der Antagonisten als Rechtfertigung des Vigilantismus` der Männer wird besonders durch die Figur des John Boy verkörpert
- Der provokante Zynismus wird den ganzen Film über von beiden Männern betrieben, mit einen seichten Übergewicht von Healy
- Das borderlineartige Verhalten der Männer ist durch das kriminelle Milieu in dem sich die Geschichte abspielt, vorausgesetzt
- Die Achtung etablierter Werte von Demokratie und Gerechtigkeit wird von beiden Ermittlern in leicht variierender Art und Weise betrieben
- Das Freundschaftsmotiv als Lösung soziopolitischer Probleme kommt mit zunehmender Dauer der Geschichte mehrfach zum Tragen indem sich die Männer, trotz steter Meinungsverschiedenheiten immer wieder einigen und dabei stark zu Sarkasmus und Ironie neigen

In der Zwischensumme kann festgehalten werden dass die in Punkt 8.4 erwähnte Genre-Zuordnung zwischen Krimi, Action, Thriller und Komödie prinzipiell zutrifft. Alternativ würde die Film Noir Etikettierung ebenfalls zutreffen und dabei die Teilgenres Krimi und Thriller in sich vereinen.

Bezogen auf das zu untersuchende Sub-Genre kann festgelegt werden dass es sich definitiv um ein Buddy-Movie handelt, da nahezu alle im Vorfeld gesammelten Parameter im Film vertreten sind. Dabei balanciert der Film zwischen einem Buddy-Cop Movie und einer Buddy-Slapstick Variante.

### **8.8.3 Medienpsychologischer und soziologischer Kontext zum Film**

In den Bereichen Medienwahl, Emphatische Auseinandersetzung, Unterhaltungserleben, emotionale Desensibilisierung und Medienkompetenz erklärt sich der Zusammenhang mit dem Beispielfilm durch den vorangegangenen Beweis dass es sich um eine Buddy-Movie Variante handelt von selbst. Dies ist durch die Bezugnahme auf die Buddy-Movies, in allen Teilbereichen der in Punkt 6 besprochenen Medienpsychologie, gewährleistet.

Bei den erarbeiteten mediensoziologischen Aspekten in den Bereichen Typologie und den Schulze Milieus, verhält sich der Kontext identisch wie im vorherigen Punkt, da hier ebenfalls ein kontinuierlicher Bezug zu den Buddy-Movies hergestellt wurde. Lediglich bei einigen Typologie-Gruppen und Milieus könnte die bereits erwähnte, durchaus komplexe Story von *The Nice Guys*, zu leichten Verschiebungen führen, da eben diese Story, geringer gebildete Rezipienten-Gruppen möglicherweise nicht in der Masse anspricht, wie es leicht verständlichere Formate tun würden. Dies bleibt aber eine Hypothese und reiht sich somit in die mehrfach erwähnten, stetig verschwimmenden Grenzen der Medien und ihrer Produkte ein.

#### **8.8.4 Schlussfazit zu *The Nice Guys***

Abschließend bleibt zunächst festzuhalten dass der zu analysierende Film, eine flächendeckende Synchronität mit allen in dieser Arbeit besprochenen Merkmalen und Eigenheiten des Buddy-Movies aufweist. Im Gegensatz zu den meisten Produktionen der letzten drei Jahrzehnte, orientiert sich *The Nice Guys* allerdings mehr am Prinzip des Film Noir und verwebt dieses eher dunkle Genre mit Comedy-artigem Slapstick und schafft dadurch im Subtext eine bisher im Mainstreamgeschäft der Medienprodukte meist unbeachtete, neue Variante, die in Zukunft möglicherweise noch Nachahmer finden wird. Die Tatsache dass der in dieser Arbeit vorgestellte Regisseur Shane Black nicht nur Regie führte, sondern den Film auch mit produziert und geschrieben hat, trug sicher dazu bei dass dem Werk eine breitere Beachtung geschenkt wurde. Grundsätzlich hat Black, als einer der Vorreiter des Buddy-Genres wie man es heute kennt, auf all die Aspekte gesetzt die seine Genre-Klassiker „*Lethal Weapon*“, oder auch „*Last Boy Scout*“ ausgemacht haben.

Warum der Film an der Kinokasse kein großer Erfolg war kann verschiedene Gründe haben, wie etwa die starke Konkurrenz zum Zeitpunkt des Erscheinens, oder auch die Retro-Optik. Betrachtet man die Kritiken zum Film fällt jedenfalls auf, dass der positiv rezipierte Teil klar überwiegt. Die Vergangenheit hat zudem gezeigt dass viele, heutige Kult-Filme erst über die Jahre hinweg zu dem geworden sind was sie in der Gegenwart ausmacht. Berühmte Beispiele sind etwa: *The big Lebowski* (1997), *Warriors* (1979), oder auch *Fight Club* (1999).

## **9 Das Buddy-Movie und seine Zukunft**

Die gegenwärtige Situation im Kino und im Film allgemein, hat zuletzt einen immer stärker werdenden Trend zu effektvollen und dementsprechend bombastischen Überproduktionen deutlich werden lassen. Der klassische Actionfilm hat es daher gegen diverse Superheldenformate, mittlerweile immer schwerer und als neutraler Zuschauer, respektive Rezipient, ist man immer häufiger geneigt zu denken das es außer den erwähnten, sogenannten Effektorgien, keine sicheren Erfolgsrezepte mehr für volle Kinosäle gibt und der Beispielfilm dieser Entwicklung möglicherweise auch zum Opfer gefallen ist. Es bleibt die Hypothese stehen das Buddy-Formate ihren Zenit im Kino, eventuell überschritten haben und die Jahre von 1982-2010, die Hoch-Zeit für dieses Format bildeten. In mehr oder weniger regelmäßigen Abständen gibt es auch heute noch Buddy-Varianten im Kino, wie etwa die Fortsetzungen der Stirb langsam Reihe, oder eben auch „The Nice Guys“. An dieser Stelle muss jedoch festgehalten werden dass der klassische Buddy-Cop Film, wie er in dieser Arbeit besprochen wurde, kaum noch in Erscheinung tritt. Allerdings haben Plattformen wie das Fernsehen und Netflix weiterhin zahlreiche Formate im Programm die sich am Buddy-Muster orientieren. Auf die Untersuchungen dieser Arbeit bezogen kann man den Schluss ziehen, dass die Buddy-Formate sich deswegen so großer Beliebtheit erfreuen, bzw. erfreut haben, weil sie medienpsychologisch und mediensoziologisch ein breites Spektrum an potentiellen Rezipienten ansprechen und zudem bei den Zuschauern ohnehin schon beliebte Genres wie Action, Krimi und Komödie, spätestens seit den wegbereitenden 80er Jahren in sich vereinen. Sie sind demzufolge auch eine Art Paradigma für die Transparenz und die Transmedialität der Genres und deren Sub Genres.